

# L'APOCALYPSE

DE

# SAINT-SAVIN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ  
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES  
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

ITSUJI YOSHIKAWA

ASSISTANT A L'INSTITUT D'ÉTUDES JAPONAISES  
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS

LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

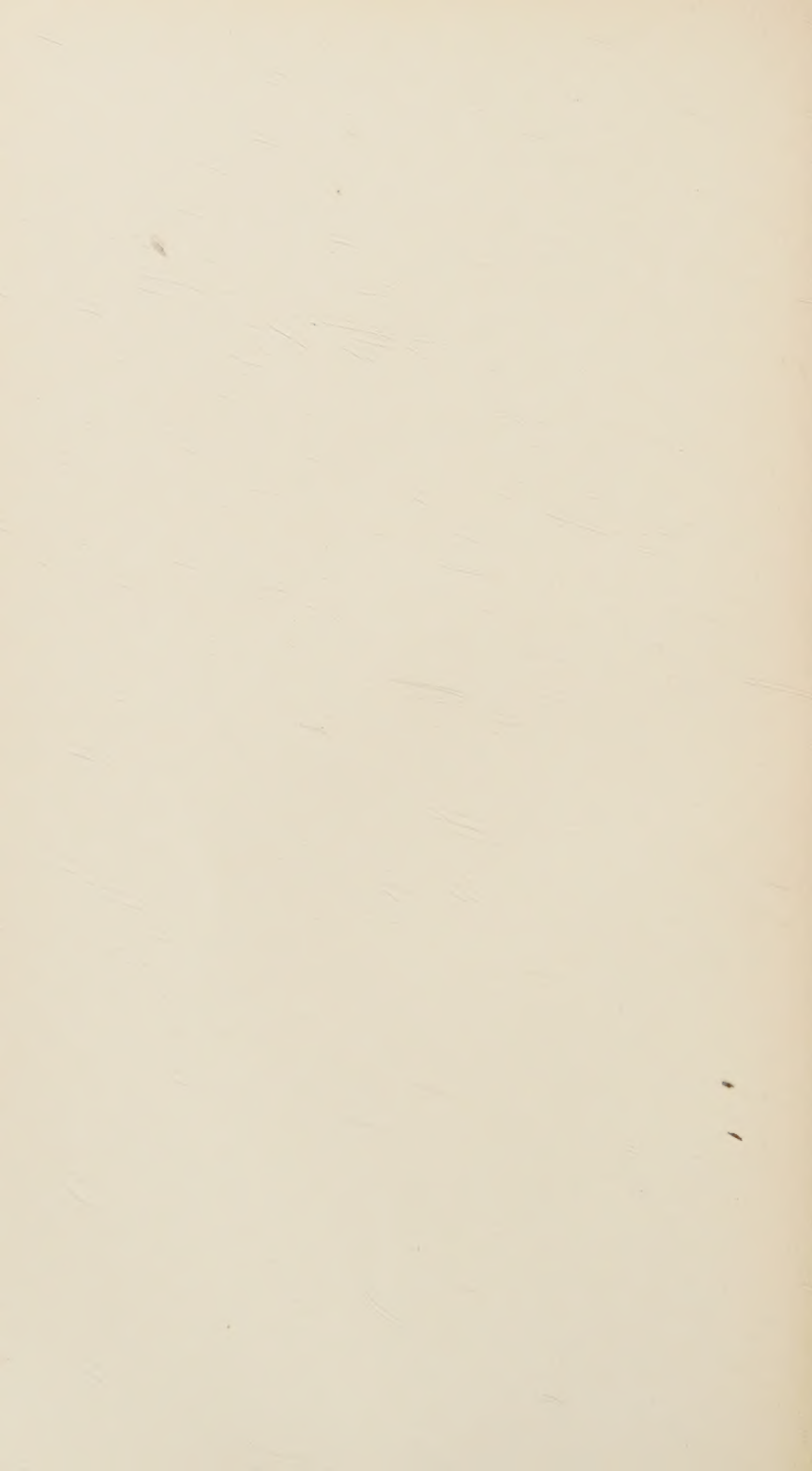
3 ET 5, RUE DU PETIT-PONT-V°

—  
1939





Digitized by the Internet Archive  
in 2026



# L'APOCALYPSE DE SAINT-SAVIN



# L'APOCALYPSE

DE

# SAINT-SAVIN

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES  
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

ITSUJI YOSHIKAWA

ASSISTANT A L'INSTITUT D'ÉTUDES JAPONAISES  
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS

LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

3 ET 5, RUE DU PETIT-PONT-V°

—  
1939

A

mon Père et à ma Mère



*En publiant cette étude, je tiens à témoigner ma profonde gratitude à mes maîtres, M. Henri Focillon, professeur au Collège de France, qui, naguère professeur à la Sorbonne, a constamment dirigé mon travail, et à M. J. Hackin, conservateur du Musée Guimet, qui a facilité la publication de cet ouvrage et qui, depuis son séjour à Tokio en 1932-1933, m'a initié personnellement, au retour de chacun de ses voyages, à la connaissance des documents récemment découverts dans un autre domaine.*

*M. Honnorat, président de l'Institut d'Études Japonaises de l'Université de Paris, a bien voulu s'intéresser à mon travail, ainsi que M. Revon, président du Comité de Patronage des Étudiants Japonais. Leur haute bienveillance a soutenu mes recherches et leur a permis d'aboutir. Je voudrais n'en avoir pas trop démerité. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de ma plus vive reconnaissance.*

*Enfin je dois remercier tous mes camarades, élèves ou anciens élèves de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, qui m'ont aidé de leur science et de leur sympathie, tout particulièrement Mlle Thiébot qui a bien voulu m'éclairer dans l'interprétation du passage de la Vie de l'abbé Gauzlin concernant l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire.*

Paris, le 31 janvier 1939.



# L'APOCALYPSE DE SAINT-SAVIN

---

## INTRODUCTION

Signalées pour la première fois par Prosper Mérimée, au milieu du siècle dernier, et sauvées grâce à lui, les peintures de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe ont été l'objet de nombreuses études. Par leur vaste programme de décoration, par la complexité et la variété du style, elles se présentent comme un ensemble impressionnant de l'activité artistique du moyen âge. Les efforts laborieux des archéologues les dégagent peu à peu du chaos du passé, et, depuis la publication de l'ouvrage de M. Focillon<sup>1</sup>, la place historique de ces peintures poitevines est définitivement fixée. Il nous est possible d'entreprendre désormais des recherches de détail.

L'église de Saint-Savin conserve encore quatre groupes de peintures : *l'Apocalypse* au porche, *la Rédemption* à la tribune, *la Bible* à la nef et *la Vie des Saints Patrons* à la crypte. Chacun de ces groupes a son expression propre; mais il se dégage cependant de l'ensemble une certaine unité. On se demande si une école dite de Saint-Savin, ne nous aurait pas laissé, dans son évolution, l'un après l'autre, ces quatre chapitres de son histoire. Comment résoudre la question ? Il nous faudrait commencer par étudier le groupe le plus simple, le plus facile à aborder. Nous choisissons les peintures du porche, qui, exécutées dans un en-

1. H. Focillon : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938. Nous adopterons désormais pour nos renvois à cet ouvrage la mention : Focillon, *Peintures*.

droit facile à observer, sont encore relativement bien conservées.

La première étude capitale des peintures de Saint-Savin est due à Prosper Mérimée lui-même; publié en 1845, son ouvrage est la première source imprimée de notre travail<sup>2</sup>. Vers la fin du siècle dernier, Gélis-Didot et Laffillée, dans leur important recueil de relevés de fresques, planches en couleurs accompagnées de notes, consacrent leurs premières pages à ces peintures poitevines. Cependant, c'est sans doute l'article de M. Mâle dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel qui constitue la première et heureuse tentative pour reconstituer le milieu historique des peintures de Saint-Savin. La technique des fresques est bien mise en lumière d'après les passages de la *Schedula diversarum artium*. L'analyse du style contient également des renseignements très utiles; M. Mâle y démêle très justement, dans les peintures de Saint-Savin, la part de la tradition séculaire de la peinture persistant en plein moyen âge, et la part de l'invention de l'artiste poitevin. Cette délicate analyse du style nous permet d'entrevoir la formation complexe de ces peintures. Nous puiserons toujours dans cet ouvrage, comme dans les autres travaux de M. Mâle sur l'art du moyen âge, des conseils utiles pour l'étude de la peinture romane.

L'étude de Mlle Maillard sur l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe est un ouvrage de toute première importance pour notre examen, non seulement par son impeccable analyse archéologique de l'architecture, mais aussi par celle des peintures elles-mêmes. Un effort tout particulier de l'auteur a été consacré à leur iconographie; dans ce domaine, il ne reste guère à désirer. Par ailleurs, grâce à sa connaissance abondante des monuments du pays, Mlle Maillard évoque avec précision d'autres éléments de comparaison : sculptures et miniatures de l'époque dans la région. Pour la première fois après Mérimée, les fresques décorant diverses parties de l'église ont été l'objet d'une étude appro-

2. P. Mérimée : *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, 1845. Nous adoptons pour nos renvois à cet ouvrage la mention : Mérimée, *Notice*. — Pour les titres des ouvrages cités dans cette page et les pages suivantes, voir la bibliographie de la fin de l'ouvrage.

fondie; elles sont classées selon les différences de style et dotées d'une chronologie basée sur la date de l'édifice et sur celle des monuments de comparaison. Ainsi l'ouvrage de Mlle Maillard constitue une base solide pour notre étude.

Dernièrement, M. Focillon a publié un ouvrage capital pour l'histoire de la peinture murale de l'époque romane en France. Depuis l'article de M. Mâle, il a paru de nombreux travaux sur différents groupes de peintures; les découvertes successives de fresques, par exemple celle de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre ou bien celles de Tavant, ont mis au jour beaucoup d'aspects nouveaux de cet art. Un ouvrage de synthèse était attendu; il est réalisé dans cette œuvre de M. Focillon. La peinture romane en France, dévoilée par l'effort des générations d'archéologues, y est analysée et reproduite d'après ses monuments essentiels. Son origine, son évolution et ses écoles y sont retracées avec une objectivité magistrale. Il est impressionnant de voir la richesse de matériaux recueillis dans cet ouvrage, doté de cent trente photographies exécutées par M. Devinoy. Désormais les observateurs de la peinture murale du moyen âge sont préservés du danger de travailler sur des reproductions insuffisantes. Une bonne partie de cet ouvrage a été naturellement consacrée aux peintures de Saint-Savin. Non seulement la qualité artistique de ces peintures a été pleinement mise en lumière, mais encore, par une véritable expertise du maître, les différences de style ont été clairement distinguées et analysées. Grâce à cette importante étude, le classement chronologique des peintures de Saint-Savin proposé par Mlle Maillard sera sensiblement renouvelé. Pour ces peintures, comme pour l'ensemble de la peinture romane, l'ouvrage de M. Focillon sera le point de départ de nouvelles recherches.

Un autre ouvrage important pour l'étude des peintures du moyen âge est celui de M. Mercier sur la peinture clunisienne. Il nous apprend la manière de travailler sur place. Nous aurions voulu appliquer rigoureusement la méthode de M. Mercier. Cependant, faute de moyens, nous avons été obligé d'en abandonner une partie importante, l'« analyse de la technique inté-

rieure », et nous nous sommes contenté de suivre son procédé d' « analyse de la technique extérieure<sup>3</sup> ».

Suivant cette méthode, nous allons tout d'abord étudier, dans les peintures du porche de Saint-Savin, toutes les déterminantes caractéristiques ; notre étude sera divisée en deux parties : l'analyse de la composition et l'analyse des *graphies*, où nous examinons avant tout les formules particulières du dessin : « graphies » du visage, du corps humain, des vêtements, des accessoires et des motifs d'ornement.

Une fois en possession de spécimens des graphies des peintures du porche, nous chercherons à les comparer aux graphies des peintures des autres parties de l'église, la tribune et la nef, pour en saisir, d'une manière positive, la parenté et les différences. Ensuite, élargissant le champ de nos recherches, nous procéderons à la même opération comparative avec d'autres monuments de la peinture murale romane, puis avec des peintures de manuscrits.

Grâce à cette analyse, il nous sera peut-être possible de reconstituer d'abord l'école de Saint-Savin, puis l'école de l'Ouest. D'autre part, au cours de ces recherches, nous rencontrerons des variations et des modifications de certaines graphies, qui nous permettront de pénétrer dans la question de l'origine et de l'évolution.

Si nous pensons à ce qu'était la décoration peinte des églises à cette époque, nous nous apercevons que les exemples de la peinture murale qui sont parvenus jusqu'à nos jours ne représentent qu'une très faible partie de l'ensemble. Pour obvier à cette pénurie de documents, il nous est indispensable, non seulement pour restituer l'aspect de l'ensemble, mais aussi pour comprendre chaque exemple de peinture murale, d'avoir recours aux autres domaines de l'art, notamment aux peintures de manuscrits. Le rôle joué par les manuscrits à peintures dans l'art du moyen âge est trop bien connu pour que nous nous attardions à le démon-

3. F. Mercier : *Primitifs français, la peinture clunisienne*, Paris, 1931, pp. 1-12, 43 et suiv.

trer. Ils sont infiniment plus nombreux que les peintures murales; ils ont, surtout, l'avantage considérable d'être parfois datés, ou, tout au moins, leur date est plus facile à rétablir que celle des fresques. Il est, par ailleurs, plus aisé dans le domaine de peinture de manuscrits que dans le domaine de fresques, de déterminer certains traits communs entre diverses œuvres et de former par suite des groupements. La question de la filiation et de l'influence y est plus facile à résoudre. Il n'est guère nécessaire d'insister sur le lien qui unit étroitement ces deux domaines. Les nombreux observateurs de la peinture murale du moyen âge sont obligés de chercher des documents de comparaison dans les peintures de manuscrits, et toujours ils les y trouvent. Il est donc évident que l'étude comparée des peintures et des dessins de manuscrits à l'époque carolingienne et à l'époque romane offre une des bases mêmes de notre recherche, pour la chronologie, pour le style et pour la question d'origine et d'influence<sup>4</sup>.

Les considérations que nous venons d'exposer intéressent surtout les points de vue technique et stylistique. Mais les peintures du porche, étant inspirées du texte de l'Apocalypse, présentent un intérêt tout particulier au point de vue iconographique. Comme nous le verrons, l'Espagne aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles avait produit une série de manuscrits enluminés du Commentaire de Beatus et leur influence sur l'art roman a été clairement démontrée par M. Mâle; par ailleurs, nous savons qu'une riche famille de manuscrits illustrés de l'Apocalypse a été exécutée aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles en Angleterre et dans le Nord de la France; son prototype, d'après L. Delisle, aurait été exécuté en France dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Aussi nous nous demandons s'il existe des rapports entre les peintures de Saint-Savin et ces deux représentations, espagnole et gothique, de l'Apocalypse.

L'Apocalypse forme une des sources principales de l'iconogra-

4. A ce propos, les ouvrages de M. Lauer (*Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927), de M. Goldschmidt, de M. Millar, de M. Bordona sont indispensables pour l'étude des fresques romanes. Voir la bibliographie de la fin de cet ouvrage.

phie romane. Les peintures du porche de Saint-Savin, par la composition du tympan, présentent des rapports directs avec l'iconographie des autres tympanes de la même période. Il était donc nécessaire d'étudier particulièrement leur source. Pourtant les représentations de l'Apocalypse conservées au porche de Saint-Savin ne sont pas très nombreuses. Pour parer à l'inconvénient de cette pauvreté, nous avons heureusement un document de première importance dans la *Vie de l'abbé Gauzlin* par le moine André de Fleury. L'abbé Gauzlin avait fait exécuter sur une façade de son monastère, sans doute celle de l'église Saint-Pierre, détruite au XVIII<sup>e</sup> siècle, une série de scènes tirées de l'Apocalypse. Le texte qui aurait accompagné les scènes avait été recueilli par André de Fleury et il nous permet, comme nous le verrons, de restituer quelques aspects de cette peinture perdue.

Certes, reconstituer une peinture d'après un texte, qui n'est même pas une description détaillée, comporte un risque énorme. L'hypothèse basée sur cette tentative peut être détruite un jour par l'heureuse découverte d'un document nouveau. Nous avons néanmoins entrepris cette tâche. Si de nombreuses peintures murales du moyen âge ont péri, nombreux sont les textes qui décrivent des fresques perdues. Nous ne pouvons nous passer de leur secours, sous peine de laisser dans l'ombre, plus qu'à moitié, la magnifique école de peinture du moyen âge. La peinture de Saint-Benoît-sur-Loire, décrite par André de Fleury, nous présente une œuvre tout à fait extraordinaire; nulle peinture romane existante ne pourrait atteindre à la grandeur dont le texte nous donne l'idée. Dans cette tâche, nous avons été très efficacement aidé par l'ouvrage magistral de M. Neuss sur les manuscrits de l'Apocalypse dans le haut moyen âge<sup>5</sup>.

Tels sont, rapidement exposés, le programme et la méthode de notre étude; tels sont les auteurs qui nous ont aidé à entreprendre et à poursuivre nos recherches sur les peintures du porche de l'église Saint-Savin.

5. W. Neuss : *Die Apokalypse des hl. Johannes in den altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus Handschrift)*, Münster in Westfalen, 1931. Nous adoptons pour nos renvois à cet ouvrage la mention : Neuss : *Beatus*.

## CHAPITRE PREMIER

### DESCRIPTION DES PEINTURES DU PORCHE

Le clocher-porche de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe, construit dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, comportait dès cette époque, les deux étages inférieurs, le porche du rez-de-chaussée et la tribune du premier étage. Leurs voûtes furent ajoutées dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, au moment où la nef fut prolongée jusqu'au clocher<sup>1</sup>.

Bâti sur plan rectangulaire et mesurant 5 m. 90 sur 7 m. 20, le porche est couvert d'une voûte en berceau et divisé en deux travées par un doubleau reposant sur des pilastres. Du côté ouest, il s'ouvre par une porte surmontée d'une arcade ; du côté est, il donne accès à la nef par une porte surmontée d'un tympan, encadré par un doubleau. Celui-ci épaula avec le doubleau de la tribune le mur du clocher qui supporte une partie de la poussée exercée par la voûte de la nef.

Le porche n'est orné d'aucune décoration sculptée ; mais à l'intérieur, la voûte et les parois étaient jadis entièrement recouvertes de peintures ayant trait à l'Apocalypse. Plus de la moitié en a disparu : il ne reste que cinq scènes de la seconde travée, la grande composition du tympan et quelques fragments de fresques qui sont conservés dans la première travée (Pl. I).

En entrant, on descend neuf marches et on arrive au milieu du narthex, sous l'arc doubleau qui divise en deux le berceau qui couvre le porche.

1. M<sup>lle</sup> Maillard : *L'Église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Paris, 1926, pp. 16, 24, 29 et suiv. Nous adopterons désormais, pour nos renvois à cet ouvrage, la mention : Maillard, *Monographie*.

Ce doubleau est orné d'une série de douze médaillons figurant les signes du zodiaque; il nous en reste dix, plus ou moins endommagés. Chaque médaillon représente un signe du zodiaque peint sur fond blanc à l'intérieur d'un cercle formé d'une bande rouge et orné de quatre petits anneaux en perles blanches. Les médaillons sont reliés par des rosaces blanches à huit pétales et se détachent sur un fond jaune. Celui-ci est formé d'une série de demi-rosaces imbriquées les unes dans les autres (Pl. IV).

Dans le premier médaillon, en commençant par le côté nord, l'artiste a représenté un animal à deux cornes, peint en vert sur fond blanc; c'est le Bélier, le premier signe du printemps. En Aquitaine, l'année commençait le 25 mars, c'est pourquoi le Bélier ouvre ici la série des signes du zodiaque. Dans le septième, figure un homme à vêtements jaunes, tenant une Balance et, dans le huitième, le corps courbé en C du Scorpion.

Dans la première travée du porche, on arrive à peine à distinguer quelques traces de peintures<sup>2</sup>. De Longuemar y reconnaissait, comme dans la travée suivante, une disposition en compartiments, où il croyait voir se répéter un groupe de quelques personnages. Il en concluait qu'il s'agissait d'une représentation des vingt-quatre vieillards répartis quatre par quatre en six compartiments<sup>3</sup>.

Nous trouvons là, en effet, une division en six scènes comme dans la travée suivante. Il ne nous reste que des fragments, fort endommagés, de trois d'entre elles : la seconde, la cinquième et la sixième à partir du côté sud.

Le second compartiment laisse voir une partie du corps du Dragon à sept têtes. Nous y distinguons, à gauche, trois petites têtes, peintes en brun, pareilles à celles que nous voyons dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon de la seconde travée. La position de ces petites têtes nous fait supposer que le corps du Dragon occupait autrefois le centre et que sa grande tête, légèrement baissée, était dirigée vers la gauche. En face des petites

2. M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, p. 32.

3. De Longuemar : *Les anciennes fresques du Poitou*, Poitiers, 1881, p. 117.

têtes, se trouvent encore quelques traces du dessin. C'est d'abord le buste d'un homme en tunique verte; la tête a disparu, mais le bras est tendu vers les têtes du Dragon, et, si l'on en juge par le geste de la main, par le corps rejeté en arrière, l'attitude est celle de la frayeur. Derrière ce personnage, nous en voyons un autre qui fait le même geste; son buste avec un de ses bras est encore visible.

Que représentait cette scène? Dans l'illustration de l'Apocalypse, celles où figure le Dragon sont nombreuses. Si nous écartons les histoires de la Femme attaquée par le Dragon et du combat de saint Michel contre ce dernier, il nous reste les scènes suivantes : la mort des deux témoins (xi, 7), l'adoration de la Bête de la mer (xiii, 1-10), la grande Babylone sur la Bête à sept têtes (xvii), l'enchaînement du Dragon (xx, 2). L'état actuel des fresques nous oblige à faire toutes réserves sur l'identification du sujet. Mais le geste des deux personnages devant le Dragon, la position de sa grande tête nous font penser qu'il pourrait s'agir de la « Mort des deux témoins ». S'il en était ainsi, la scène serait très intéressante au point de vue iconographique<sup>4</sup>.

La cinquième composition, à partie du côté sud, conserve les fragments de sept personnages debout. Leurs têtes sont effacées; ils sont vêtus de blanc et se tiennent tous debout dans la même attitude; c'est tout ce que nous pouvons encore distinguer. Il s'agit, sans doute, de la scène des sept anges tenant les trompettes (Apoc., viii, 6) ou les coupes (Apoc., xvi, 1), telle que nous la rencontrons généralement dans l'illustration de l'Apocalypse.

La sixième scène conserve de nombreuses traces de peintures, mais le badigeon n'est pas encore entièrement enlevé, il nous est impossible, à notre grand regret, de savoir ce qu'elles représentent.

La seconde travée conserve cinq scènes sur six, l'une d'elles ayant été complètement détruite. Ce sont, du sud au nord, juste après la scène disparue : 1° saint Michel et ses anges combattant

4. Voir page 126.

contre le Dragon (Apoc., xii, 7) ; 2° la Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers (Apoc., ix, 13-21) ; 3° le Fléau des sauterelles (Apoc., ix, 1-6) ; 4° la Femme attaquée par le Dragon (Apoc., xi, 19-xii) et 5° une scène difficile à identifier : Mlle Maillard y voit une représentation de la Jérusalem nouvelle d'après le texte de l'Apocalypse (Apoc., xxi, 2-4).

Nous allons revoir en détail chacune de ces scènes :

1° *Le combat de saint Michel contre le Dragon* (Pl. II).

La scène est partagée entre saint Michel et son compagnon à gauche, d'une part, et le Dragon et deux autres anges à droite, d'autre part. Saint Michel, monté sur un cheval blanc, armé d'une lance et d'un bouclier, est suivi d'un ange monté sur un cheval vert, et brandissant un long glaive blanc. Ils s'élancent vers le Dragon. Saint Michel est vêtu d'une tunique verte et d'un manteau blanc<sup>5</sup> ; son nimbe est brun foncé et ses ailes sont de deux tons de brun ; son bouclier, ovale, pointu dans le bas, est jaune avec des cercles blancs ; le harnachement des deux chevaux est brun. Le compagnon de saint Michel est vêtu d'une tunique brune et d'un manteau jaune ; nous ne voyons qu'une de ses ailes, peinte en blanc ; son nimbe est jaune, entouré d'un cercle brun.

Devant eux se dresse le monstre ; son corps est jaune d'un côté et brun de l'autre, avec des reprises en brun et en blanc. Ses ailes sont en deux tons de brun.

Derrière lui, se tiennent debout deux autres anges ; le premier brandit une épée au-dessus de la tête du Dragon, tandis que le second frappe avec une épée le cou de la Bête. Ils sont vêtus d'une tunique blanche et d'un manteau brun. Leurs nimbes sont jaunes et leurs ailes brunes avec des retouches de brun foncé et de blanc.

Le fond est composé de zones de couleurs différentes : quoiqu'il soit très détérioré, on peut facilement le reconstituer : en

5. Ici, la couleur est tombée pour la plus grande partie, en laissant voir les esquisses en bistre.

bas, une bande brun foncé avec plusieurs rayures brunes au-dessus, ensuite une bande jaune plus large qui se termine par une série de lignes blanches marquant l'horizon. Au-dessus, se trouve un vaste champ vert clair, très dégradé par le temps<sup>6</sup>; au milieu de ce fond vert, on voit encore la trace d'une bande bleue, étroite et longue, qui devait traverser la scène au niveau des épaules des anges. C'est une disposition très curieuse que nous retrouvons dans la scène qui lui fait pendant, celle de la Femme attaquée par le Dragon. Si nous imaginons la peinture dans son état primitif, nous pouvons penser que l'effet de couleur était particulièrement remarquable.

2° *La Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers* (Pl. II).

La scène est divisée en deux par le milieu : à gauche, la scène de la Délivrance des anges de l'Euphrate; à droite, le Fléau des cavaliers.

À gauche, on voit un ange, aux cheveux et au nimbe jaunes, ce dernier entouré de deux cercles, l'un blanc, l'autre brun, aux ailes jaunes rehaussées de traits blancs. Il sonne dans une trompette qu'il tient de la main gauche. Cet instrument est jaune retouché de brun. La robe de l'ange est blanche et son manteau brun. Le dessin de ses pieds nus est bien conservé. De la main droite, il délie les quatre anges de l'Euphrate qui se tiennent debout devant lui, sur le fleuve, représenté par un fond blanc sur lequel est peinte une multitude de lignes blanches ondulées figurant l'eau. Leurs nimbes sont alternativement jaunes et bruns; de l'un d'eux, on ne voit que la moitié de la tête nimbée; les trois autres sont figurés en entier. Le premier est vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau brun foncé; le second est en brun et en vert, le troisième en blanc et en brun. On ne distingue que quatre ailes dont deux sont brun-rouge, les deux autres jaunes. Ils tendent leurs mains enchaînées vers l'ange libérateur; la chaîne

6. Voir Mérimée : *Notice*, p. 51.

a la forme de deux fils jaunes emmêlés, dont une extrémité est terminée par une tête de serpent <sup>7</sup>.

Derrière les anges de l'Euphrate, on voit sortir de l'eau un groupe de cavaliers, brandissant des épées blanches, et se dirigeant vers la droite. Une partie de la fresque n'existe plus. Les cavaliers sont plus petits que les anges : au-dessus d'eux se développe le demi-cercle du ciel. Au centre de ce demi-cercle brun, on voit un autel, dont la partie supérieure est de couleur brune et dont les deux côtés visibles sont ornés d'une étoffe jaune à plis blancs. Le fond limité par le cercle est peint en vert. Du côté droit de l'autel, on voit apparaître la tête à chevelure jaune et le buste en brun foncé d'un homme qui personnifie la voix divine dont parle l'Apocalypse (ix, 13).

Les cavaliers sont nombreux; on compte sept têtes à cheveux tantôt jaunes tantôt bruns; mais on ne distingue que deux bras brandissant deux grandes épées blanches. Il n'y a que trois chevaux, dont les croupes sont teintées respectivement de brun clair, de jaune et de blanc. Le devant de leurs corps est respectivement brun, blanc, jaune <sup>8</sup>. On ne voit que deux queues, l'une brune et l'autre jaune, qui se terminent chacune par une tête de serpent. A l'extrémité droite de la scène, des hommes fuient devant les cavaliers. On distingue quatre têtes, mais seuls les corps de deux d'entre eux sont entièrement représentés, vêtus de brun et de vert.

Le sol est peint en jaune. L'horizon est figuré par une bande blanche soulignée de trois traits également blancs; au-dessus de l'horizon, le fond a dû être sans doute d'une teinte verte, unie, aujourd'hui presque entièrement détériorée.

### 3° *Le Fléau des sauterelles* (Pl. III).

A l'extrémité gauche de la scène, un ange aux ailes déployées, vêtu d'une robe blanche et d'un manteau rouge, se tient debout

7. Les couleurs étant tombées à l'endroit des pieds des anges de l'Euphrate, on y retrouve l'esquisse préliminaire en brun clair.

8. Il faut noter que les couleurs s'opposent sur les différentes parties d'un même animal.

à côté du puits ; il sonne de la trompette ; celle-ci, teintée de jaune, forme une ligne oblique qui va de la tête de l'ange vers l'orifice du puits.

Le puits de l'abîme, vu de côté, est peint en jaune et orné d'une multitude de lignes ondulées de couleur blanche, il a deux soubassements, l'un brun, l'autre blanc. Le couvercle destiné à fermer le puits, peint en brun et ayant la forme d'un bouclier, est levé devant l'ange et laisse voir l'ouverture ronde d'où sont sorties les sauterelles. Sur le couvercle, on discerne une clef jaune tombée du ciel.

Celui-ci est représenté au-dessus du puits par un demi-cercle ; un disque jaune, entouré de nuages blancs, signifie que le soleil est obscurci (Apoc., ix, 2).

Le groupe des sauterelles, qui sort du puits, se dirige vers la droite et occupe la plus grande partie de la scène. On y voit quatre corps, peints en jaune, brun clair, blanc et brun foncé, et six têtes à longue chevelure portant des couronnes ; leurs faces brun foncé laissent voir des dents blanches ; leurs couronnes, semblables à celles que nous voyons dans la scène de la Jérusalem nouvelle, sont formées de deux rectangles ornés de perles blanches. A l'exception de deux ailes peintes en vert, toutes les autres sont jaunes, avec des rehauts bruns et blancs. Sur les corps des sauterelles, nous pouvons encore distinguer quelques traces de leur armure : traits fins de couleur foncée formant des losanges ; et sur leurs croupes, comme sur celles des chevaux des anges, des cercles en ton de lumière.

Une disposition toute particulière des tons mérite d'être signalée sur les pattes de certaines sauterelles. Comme l'aile droite de la sauterelle à corps blanc est peinte en jaune, sa patte droite de devant est teintée de jaune, tandis que les trois autres pattes sont blanches comme le corps. Nous observons la même particularité sur la sauterelle à corps brun foncé qui se trouve derrière la sauterelle blanche ; son aile droite étant jaune, sa patte droite de devant l'est également.

Sous les pattes des sauterelles, nous voyons deux groupes d'hommes ; les uns gisent à terre, les pieds dirigés vers la droite

et la tête tournée vers le puits; les autres s'entassaient à l'extrémité droite de la scène, corps et têtes renversés vers la droite, et leurs pieds se mêlent à ceux des hommes de l'autre groupe. Dans le premier, nous distinguons trois corps vêtus de brun foncé, blanc, brun clair, et quatre têtes à cheveux jaunes. Dans le second, nous comptons trois corps, brun clair, jaune et brun foncé, et six têtes à chevelure jaune.

La terre est peinte en jaune vif avec des rayures brunes et l'horizon est formé d'une longue bande blanche soulignée de trois ou quatre lignes parallèles également blanches. Au-dessus, le reste du fond est peint en vert pâle.

La scène est encadrée, comme les autres, d'une bande brun foncé, doublée d'une ligne blanche; au-dessous de la scène, juste sous cette bande, se trouve une bande d'inscription à fond jaune, très effacée, qui sépare la scène que nous venons de décrire de la suivante.

#### *4° La Femme attaquée par le Dragon (Pl. III).*

A gauche, dans la partie supérieure, nous voyons, peint en brun, le demi-cercle du ciel au milieu duquel se trouve un édifice ouvert, peint en jaune, vert et blanc, qui représente le sanctuaire de Dieu. On y voit l'arche divine, en forme de châsse, teintée de vert, brun, jaune et blanc. Dans le même demi-cercle, au-dessous et à droite de l'édifice, deux étoiles à huit branches.

Au-dessous du demi-cercle, Jean, vêtu d'une robe blanche et d'un manteau rouge, est assis sur une sorte de coffre dont la partie supérieure est brune et dont les deux côtés, peints en vert, sont décorés de deux rangs superposés d'arcades, dessinées en vert foncé, en jaune et en blanc. Sa tête est nimbée de jaune; ses pieds sont posés sur un rectangle brun foncé, orné de perles blanches; il contemple la scène avec un geste d'effroi.

Devant lui, la femme, vêtue de blanc, est assise sur une sphère rouge, ses pieds posés sur le croissant de la lune. Sa tête est nimbée de brun; un cercle brun foncé doublé d'une ligne blanche entoure le nimbe; sur ce cercle étaient autrefois disposées douze

petites étoiles, chacune composée de sept ou huit petits pétales blancs distribués autour d'un point blanc; elles sont actuellement très effacées, et nous en distinguons à peine cinq ou six. Conformément au passage de l'Apocalypse (xii, 14), la Femme a deux ailes jaunes, retouchées de brun, qui apparaissent derrière le nimbe.

De ses deux mains, elle tient l'Enfant sur ses genoux. Il est vêtu d'une robe jaune à plis blanc et à bordure inférieure brune; son nimbe est également jaune, et entouré de deux cercles blanc et brun foncé. Il grimpe sur les genoux de sa mère et tend les mains vers l'ange. Celui-ci, sortant de la partie inférieure du ciel, saisit l'Enfant par les mains pour l'emmener auprès de Dieu.

L'énorme corps du Dragon occupe presque entièrement la partie gauche de la scène. Nous le voyons lever ses deux pattes et, déployant ses deux grandes ailes, l'une brune et l'autre blanche, vue à revers, s'élancer contre la Femme assise au milieu de la scène. Il ouvre la gueule et paraît vouloir dévorer l'Enfant. Sa grande tête rappelle celle d'une panthère; ses six autres têtes, beaucoup plus petites, peintes en blanc et munies chacune d'une corne blanche, se dressent sur son cou grand et long, cinq en arrière, une en avant; la grande tête a, en outre, quatre cornes blanches. Les têtes du Dragon portent, toutes, des nimbes jaunes cernés de cercles blancs et bruns, à l'exception de celle qui se trouve en avant et qui porte un nimbe brun. Le corps du monstre est brun clair et modelé par des traits brun foncé; c'est celui d'un serpent; il s'allonge derrière les ailes, forme trois boucles et dresse la queue. L'extrémité de cette queue entraîne une espèce de nuage blanc que nous voyons en haut, à droite. Entre la Femme et le Dragon, se trouve une bande blanche représentant le fleuve vomé par ce dernier.

Le fond est composé de plusieurs zones de teintes différentes. Le sol est jaune et parsemé de fleurettes brun-rouge à tiges blanche. L'horizon est indiqué par une longue bande blanche qu'accompagnent plusieurs lignes parallèles de la même couleur. Au-dessus s'étend une vaste zone verte, au milieu de laquelle, à la

hauteur de la tête du monstre, on voit la trace d'une bande de couleur foncée, qui semble avoir été bleue.

5° *La Jérusalem nouvelle* (Pl. IV).

Cette peinture a été découverte sous un badigeon, elle est très abîmée<sup>9</sup>. Les couleurs sont tombées en maints endroits, laissant voir la surface du mur qui porte plus d'une trace d'esquisses en brun.

La moitié droite de la scène est occupée par un grand demi-cercle blanc représentant sans doute le ciel, où planent deux anges qui semblent sortir de deux petits nuages jaunes, figurés en haut. Ils s'affrontent au-dessus de la tête du personnage féminin assis, et tiennent chacun un encensoir jaune, qui devait sans doute avoir été suspendu à une chaîne ou à un fil, effacé aujourd'hui. Ils ont des ailes jaunes; celui de gauche est vêtu de blanc et de brun foncé et nimbé de jaune; celui de droite est vêtu de jaune et de brun clair et nimbé de brun foncé.

Au milieu du demi-cercle blanc du ciel, se détache l'image d'une femme, assise sur un siège au coussin jaune, somptueusement décoré. Ses pieds chaussés reposent sur un socle brun orné de perles blanches. Ce personnage est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau dont la couleur est presque entièrement disparue, mais semble avoir été d'un brun rouge clair. Une étoffe blanche couvre la tête et les épaules; seul, le visage ovale apparaît avec une partie du cou. Le nimbe est jaune et cerné de deux lignes, l'une blanche et l'autre brune.

De chaque côté de ce personnage, nous voyons une foule d'hommes debout. Cinq d'entre eux, plus grands que les autres, se détachent au premier plan.

A droite, un personnage vêtu d'une longue robe monacale de couleur jaune, la tête couverte d'un capuchon, tient dans sa main gauche un long sceptre et fait un geste d'adoration avec sa main droite ouverte; il s'avance en tête d'un groupe de moines

g. M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, p. 39, n° 1.

vêtus de brun et dont les têtes découvertes laissent voir les tonsures. On compte huit têtes, toutes semblables.

A gauche, faisant pendant au groupe de moines, deux hommes nimbés se tiennent à côté du personnage féminin. Le premier est vêtu d'une somptueuse tunique brune dont les ornements sont encore visibles, et d'un manteau jaune retenu par un nœud sur l'épaule gauche; il porte, dans sa main droite, une couronne rectangulaire ornée de pierreries simulées par des points blancs, et il fait, de sa main gauche ouverte, le geste de l'adoration; un nimbe jaune entoure sa tête tonsurée; mais il porte le costume princier comme les deux autres personnages de gauche. Son visage barbu a une expression pleine de dignité. Derrière lui, un second personnage, également nimbé, porte un vêtement blanc et une robe de moine, dont la couleur, sans doute blanche, est presque entièrement effacée. Sa tête est couverte d'un capuchon blanc qui ne laisse voir que le visage ovale, comme pour le moine décrit précédemment.

Derrière eux s'avance une foule de laïques conduite par deux personnages portant des couronnes et des vêtements princiers. Leurs visages sont barbus. Ils portent de courtes tuniques brunes; le second est vêtu, en outre, d'un manteau brun. La foule, derrière eux, est formée par seize personnages dont nous voyons les têtes toutes semblables. Leurs corps vêtus de tuniques et de manteaux de forme pareille à ceux de leurs chefs, mais de couleurs blanche et jaune, sont en partie cachés par ces deux personnages princiers.

Que représente cette scène? Mlle Maillard interprète l'image du personnage féminin assis sur un trône comme la figure de la Jérusalem nouvelle, « vêtue comme une nouvelle mariée », entourée du « peuple de Dieu » (Apoc., xxi, 2-4), le peintre ayant ajouté, dans la foule, des personnages historiques : « Le ciel, figuré par une demi-sphère lumineuse, est descendu sur la terre; une femme, assise sur un trône et nimbée, bénit, tandis que deux anges l'encensent. A sa droite, deux saints, vraisemblablement Savin et Cyprien, se tiennent debout; l'un est tonsuré, l'autre coiffé d'un capuchon; deux rois, probablement les fondateurs

du monastère, Charlemagne et Louis le Débonnaire, suivent les deux saints et sont escortés par une foule. A sa gauche, un abbé, peut être saint Benoît d'Aniane, à la tête d'un groupe de religieux<sup>10</sup>. » Cette interprétation nous semble fondée dans l'ensemble. Nous ferons toutefois des réserves sur quelques points.

Dans l'illustration de l'Apocalypse, la Jérusalem nouvelle est toujours représentée, soit par un palais somptueusement orné, soit par le plan d'une ville. Cette scène de Saint-Savin serait donc une exception.

Nous pourrions supposer que l'artiste aurait réuni dans cette scène les représentations de différents passages de l'Apocalypse (par exemple, xix, 5-8, et xxi, 2-4). On pourrait y voir encore une contamination de l'illustration de l'Apocalypse par des scènes qui n'ont aucun rapport direct avec le texte de saint Jean.

Si nous examinons la scène sans prendre en considération les passages de l'Apocalypse, le sens apparaît très clair; ce serait une représentation de la Vierge entourée de la foule des élus. De Longuemar y voit en effet le Triomphe de la Vierge qui accompagne la composition du Jugement dernier du programme byzantin<sup>11</sup>. A Saint-Savin, elle serait en rapport avec la scène centrale du tympan qui représente l'apparition du Juge à la fin du monde.

Dans la composition du Jugement dernier byzantin, le Paradis et l'Enfer figurent au bas de la scène. Dans le Paradis, la Vierge assise sur un trône et accompagnée de deux anges, reçoit les élus qui se pressent à l'entrée du Paradis; à ses côtés sont assis les trois patriarches qui tiennent quelques âmes élues dans leur sein. Dans l'art de l'Orient, les exemples d'une pareille représentation sont nombreux<sup>12</sup>. Au réfectoire de Lavra, le Paradis

10. Mlle Maillard, *ibid.*, pp. 38-39. Il faut aussi noter que les deux saints patrons sont représentés différemment : Savin est vêtu comme un prince, la tête tonsurée et la couronne à la main, tandis que Cyprien, en habit de moine, présente un aspect féminin. Cette différence n'existe pas dans les scènes de la crypte.

11. De Longuemar, *ibid.*, p. 118.

12. Par exemple, le manuscrit grec n° 74 de la Bibliothèque nationale, la mosaïque de Torcello, la fresque de Lavra.

est représenté de la manière suivante<sup>13</sup> : une foule de saints se presse devant la porte du Paradis. Derrière la porte, le Paradis est représenté sur deux registres; en haut, la Vierge assise sur un trône, bénissant de la main droite, est escortée de deux anges et attend la foule; en bas les trois patriarches tiennent les âmes sur leurs genoux. Ce thème byzantin n'est pas inconnu en France à l'époque romane<sup>14</sup>. Si l'on supprime la représentation des trois patriarches, la composition byzantine du Paradis devient très proche de celle de Saint-Savin. L'artiste poitevin, ayant supprimé le cadre architectural qui sépare la Vierge de la foule, aurait peint, derrière la Vierge, un grand demi-cercle pour signifier qu'elle est dans le ciel avec les anges.

Ainsi cette scène diffère de la représentation courante de la Vierge entourée des apôtres ou de saints, telle que nous la voyons à Lavaudieu ou dans une chapelle de Baouît<sup>15</sup>. Bref, la scène de Saint-Savin représenterait la Jérusalem nouvelle suivant le texte de saint Jean, et en même temps la scène du Paradis où la Vierge reçoit les élus.

Si l'interprétation que nous proposons est juste et si c'est bien le Paradis qui est représenté dans cette scène en même temps que la Jérusalem nouvelle, la composition d'en face, aujourd'hui détruite, pourrait bien avoir été une scène tirée également de l'Apocalypse, mais qui évoquerait en même temps l'horreur de l'Enfer, telle que celle de l'enchaînement de Satan (xx, 1-3) ou l'étang de feu (xx, 9-10).

Enfin sur le tympan qui surmonte l'entrée de la nef, Jésus-Christ, assis sur le trône, apparaît en majesté dans une auréole; il est accompagné des anges qui portent les instruments de la Passion. Sur le doubleau qui encadre le tympan sont représentés les douze apôtres et les douze anges (Pl. I, V, VI).

13. Ch. Diehl : *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, tome II, fig. 424.

14. Par exemple, le tympan de Conques.

15. J. Clédât : *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Le Caire, 1904, pl. XL-XLIV.

La surface peinte du doubleau est divisée en huit parties. L'effet de cette disposition est très heureux comme encadrement de la composition centrale. Les quatre compartiments supérieurs contiennent chacun trois anges qui, en se penchant, cueillent les fleurs dont est parsemé le sol. Dans les quatre compartiments inférieurs, dont l'un est entièrement détruit, figuraient les douze apôtres assis sur des sièges circulaires. Le compartiment le plus bas du côté nord possède seul un encadrement architectural, une simple arcade soutenue par deux pilastres. Une disposition pareille peut avoir existé sur le côté opposé, où la fresque a complètement disparu. La répétition de la même image des trois anges et des trois apôtres nous fait entrevoir chez l'artiste du porche le principe de l'opposition des couleurs et de l'alternance des tons clairs et foncés. Le fond est composé, dans tous les compartiments, de la manière suivante : en bas le sol est jaune et parsemé de fleurettes dans les scènes des anges ; une bande de rayures brunes et blanches est ajoutée à la partie supérieure du sol ; et, plus haut, s'étend une vaste zone unie peinte alternativement en blanc ou en vert pâle<sup>16</sup>.

La composition du tympan forme un ensemble avec la fresque du doubleau. Cette partie du porche montre des traces de remaniement dans l'architecture<sup>17</sup> ; le porche qui datait de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle avait, à l'origine, une porte orientale surmontée d'une archivolté sans tympan ; dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, quand le porche a été voûté en berceau, le tympan et l'arc-doubleau ont été ajoutés ; mais le tracé de l'arcade primitive faisant une légère saillie sur la surface du tympan, est resté visible, et l'artiste en a tiré un bon parti ; elle est décorée d'un motif de faux marbre encadrant la composition centrale du tympan. Entre cette bande de faux marbre et l'arc-doubleau, deux triangles effilés contiennent chacun l'image d'un ange. Celui de gauche courbe le dos et fait le geste de l'adoration ; il est vêtu

16. Voir le tableau de la fin de cet ouvrage pour les couleurs des différents personnages du doubleau.

17. M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, p. 29.

d'une tunique blanche et d'un manteau brun, et son nimbe est de couleur verte; le sol est brun clair, et quelques rayures brun foncé marquent l'horizon; au-dessus est un vaste champ jaune. L'ange de l'écoinçon de droite est presque effacé, mais d'après les traces de peinture restées sur le mur, on peut facilement reconnaître qu'il était représenté de la même manière que l'autre, auquel il était rigoureusement symétrique.

La composition centrale du tympan représente la grande figure du Christ entourée d'une auréole circulaire et accompagnée, à droite et à gauche, de deux groupes d'anges.

La figure du Christ, de taille colossale, occupe toute la hauteur du tympan. Il est assis sur un trône peint en jaune, décoré de perles blanches et garni d'un long coussin jaune; il étend les bras et bénit à la manière grecque. Sa robe est blanche à large bordure verte, décorée de pierreries vert foncé, de broderies brunes et de perles blanches. Par-dessus cette robe, il porte un large manteau blanc en étoffe légère, également orné de pierreries vert foncé, qui lui couvre les épaules et les genoux. Les plis sont d'une exécution soignée; leurs teintes sont variées : tantôt brun, tantôt vert foncé, tantôt, autant qu'on peut le distinguer, bleu. Son nimbe est jaune et comporte une croix verte. Son visage, ses mains et ses pieds sont d'un dessin excellent et plus étudié que ceux des autres personnages. L'auréole en forme de cercle sur laquelle se détache la figure du Christ est composée d'un fond brun, rayé d'une multitude de lignes brun foncé formant un réseau losangé et piqué de nombreux points bleus, et d'une série de quatre cercles qui encadrent ce fond brun; le premier de ces cercles est bleu, la couleur bleue étant superposée au brun du fond; ensuite vient un cercle vert, puis un jaune et enfin un blanc. L'ensemble de l'auréole est entouré d'une bande festonnée représentant une nuée blanche.

À gauche de l'image du Christ, entre l'auréole et la bande de faux marbre qui souligne le tracé de l'archivolte murée, se tiennent deux anges qui soutiennent une grande Croix inclinée légèrement vers la gauche. Ils sont vêtus de robes blanches et de manteaux bruns; leurs nimbes sont jaunes, leurs ailes jaunes et

brunes avec quelques retouches blanches. La grande Croix est peinte en jaune et rayée de traits verts et blancs.

À droite du Christ, symétriquement aux deux anges portant la Croix, sont figurés deux autres anges et un personnage qui n'est ni nimbé ni ailé. L'ange du milieu est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau brun; son nimbe est jaune, ses ailes brunes avec des retouches blanches et jaunes. Il lève la tête vers le Christ; ses mains semblent porter précieusement quelque chose, vraisemblablement d'autres instruments de la Passion<sup>18</sup>. L'autre ange, vêtu de vert, à nimbe et à ailes jaunes, apparaît à mi-corps à gauche du premier; comme celui-ci il contemple le Christ. Ils sont suivis par un autre personnage, sans nimbe, vêtu d'une robe verte et d'un manteau jaune. Selon toute vraisemblance, c'est saint Jean<sup>19</sup>.

Le sol est teinté de jaune et parsemé de fleurettes; il est limité, en haut, par une série de rayures blanches marquant l'horizon et, en bas, par une bande brun foncé accompagnée de plusieurs lignes brun foncé. Au-dessus de l'horizon, on distingue un vaste champ vert, très effacé.

La composition du tympan est bordée, dans le bas, par une bande d'inscription presque entièrement effacée et par une autre bande, ornée de motifs de fleurs stylisées en forme de S.

Quelle scène représente cette composition du tympan ? M. Mâle pense au Jugement dernier; Mlle Maillard y voit la représentation de la Jérusalem céleste d'après le texte de l'Apocalypse (xxi, 9 et suiv.)<sup>20</sup>.

La présence de la grande Croix est la preuve que nous avons ici l'apparition du Christ le jour du Jugement dernier. Dès l'époque carolingienne, l'idée de la fin du monde préoccupait les esprits; à Saint-Gall, il existait une représentation du Jugement

18. Une partie de la fresque a disparu à l'endroit où doivent être représentés les pieds de cet ange.

19. M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, p. 42.

20. André Michel : *Histoire de l'Art*, tome I, seconde partie, p. 759; M<sup>lle</sup> Maillard : *op. cit.*, pp. 39-43.

dernier datant de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle environ. L'Allemagne ottonienne semble avoir particulièrement collaboré au développement de ce thème; la peinture de Saint-Georges d'Oberzelle (fin du X<sup>e</sup> siècle), la miniature de l'Apocalypse de Bamberg (début du XI<sup>e</sup> siècle), la scène de Burgfelden (XI<sup>e</sup> siècle) nous en font entrevoir l'évolution<sup>21</sup>. La composition du tympan du porche de Saint-Savin en est aussi un exemple.

Cependant la scène de Saint-Savin offre la particularité de représenter les douze anges et les douze apôtres. Mlle Maillard a très justement montré que cette représentation se rapporte au texte de saint Jean. Dans le Beatus de Saint-Sever, nous voyons ce passage illustré de la manière suivante : le plan d'une enceinte carrée, vue d'en haut, avec trois portes de chaque côté encadrant trois apôtres debout, chacun sous une arcade. Au-dessus des portes, les bustes des douze anges, qui symbolisent les douze tribus d'Israël dont les noms étaient inscrits sur les douze portes de Jérusalem; au milieu de l'enceinte, l'Agneau divin portant la Croix et, à sa gauche et à sa droite, saint Jean et un ange en train de mesurer la ville sainte. C'est d'une semblable représentation de la Jérusalem nouvelle que proviennent les images des douze anges et des douze apôtres de Saint-Savin<sup>22</sup>.

La composition du tympan offre, croyons-nous, un exemple de contamination de deux thèmes différents : le Jugement dernier et la Jérusalem céleste. A Saint-Savin, la représentation de la Jérusalem céleste prend un sens plus général et plus important que celui qu'elle offre dans les autres illustrations de l'Apocalypse. Par la présence de la grande Croix et par le geste du Christ, elle a la signification du Jugement dernier.

Il semble que les scènes de la fin de l'Apocalypse, la Jérusalem céleste (xxi, 1; xxii, 5) et le Fleuve de Vie (xxii, 1-5), aient été reproduites souvent sur les murs des églises. Le tympan du portail royal de Chartres en montre un exemple. Le Christ, accom-

21. E. Mâle : *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1928 (3<sup>e</sup> édit.), pp. 406 et suiv.

22. Voir André Pératé : *L'Archéologie chrétienne*, Paris, 1892, fig. 172, pp. 262-264.

pagné des quatre symboles évangéliques, est entouré des douze anges et des douze apôtres. Les vingt-quatre vieillards des vous-sures encadrent cet ensemble. Le sculpteur de Chartres aurait superposé les deux visions apocalyptiques : celle de Dieu entouré des quatre symboles des Évangélistes et des vingt-quatre vieillards, et celle de la Jérusalem céleste. La présence des douze apôtres et des douze anges s'explique uniquement par le passage sur la Jérusalem céleste de l'Apocalypse. A Vicq, sur la paroi méridionale du sanctuaire, sont représentés le Paradis et l'Enfer : dans le Paradis figure l'image du Seigneur entouré de douze personnages sous arcades; de chaque côté du Christ, il y en a six à mi-corps, superposés les uns aux autres sur trois registres, deux par deux. Une scène analogue se rencontre aussi à Aiguilhe, près du Puy<sup>23</sup>; elle offre une parenté étroite avec l'illustration de certains Beatus où figure le Christ trônant, accompagné des élus sous les arcades; comme dans la scène déjà décrite; et au-dessous de ces personnages, on voit le fleuve et les arbres de vie (xxii, 1-5)<sup>24</sup>.

Dans le manuscrit de Saint-Sever, nous voyons le Christ dans la mandorle, accompagné, de chaque côté, de douze personnages assis sous des arcades, qui représentent les douze apôtres; au-dessous du Christ, sont figurés le fleuve et les arbres de vie; tout en bas de la scène, un ange, au sommet d'une montagne, désigne et présente la Jérusalem nouvelle.

Si la scène de Vicq ne suit pas le type des Beatus, il est certain, en tout cas, que les deux représentations dérivent d'un modèle commun. Ce qu'il faut noter tout particulièrement, c'est que les exemples monumentaux de Chartres et de Vicq, de même que celui de Saint-Savin, illustrent la scène du Jugement dernier plutôt qu'un passage de l'Apocalypse.

23. Gélis-Didot et Laffillée : *La peinture décorative en France du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1889, Vicq (sans pagination). Une représentation simplifiée de cette image se rencontre sur un des chapiteaux du porche de Saint-Benoît-sur-Loire (n<sup>o</sup> 10 de la table de M. Chenesseau; voir Chenesseau : *L'abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire*, Paris, 1931, pp. 182-183, pl. xxiii).

24. W. Neuss : *Beatus*, p. 220, fig. 194.

La décoration du porche de Saint-Savin-sur-Gartempe est donc consacrée entièrement à l'Apocalypse. Au-dessus de la porte d'entrée existait sans doute aussi une peinture représentant une des premières visions de saint Jean : Jésus-Christ apparaissant au milieu des sept chandeliers (i, 9-20), ou Dieu accompagné des quatre symboles évangéliques et entouré des vingt-quatre vieillards (iv, 1-11) <sup>25</sup>. Dans la première travée du porche, des fresques fort endommagées nous font entrevoir quelques scènes tirées du même texte : sept anges tenant les trompettes (ou les coupes) (viii, 6, ou xvi, 1), la Mort des deux témoins (?). Dans la seconde travée nous avons vu, du sud au nord : 1° le Combat de saint Michel contre le Dragon (xii, 7-12); 2° la Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers (ix, 13-21); 3° le Fléau des sauterelles (ix, 11-12); 4° la Femme attaquée par le Dragon (xii, 1 et suiv.); et 5° la Jérusalem nouvelle (ou la Vierge recevant les élus dans le Paradis).

Au tympan, le Christ en gloire dans la Jérusalem céleste est à la fois le Souverain Juge et le Dieu de l'Apocalypse. Il unit en lui deux pensées. Il est l'expression suprême de l'Apocalypse de Saint-Savin.

25. M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, p. 30.

## CHAPITRE II

### ETUDE DU STYLE DES PEINTURES DU PORCHE

Les peintures du porche, comme les autres peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe, ont été exécutées sur un enduit plus ou moins humide avec des couleurs mélangées à la chaux. C'est un procédé très répandu au moyen âge en Occident, et qui est, pour ainsi dire, intermédiaire entre la fresque proprement dite et la détrempe<sup>1</sup>. Le mur de l'édifice reçoit une couche de mortier et de sable fin, soigneusement appliqué, qui sert d'« assiette ». L'artiste se met au travail avant que l'enduit ne soit complètement sec<sup>2</sup>. Il compartimente la surface de mur; puis il trace les esquisses préliminaires à l'ocre rouge; les principales teintes sont posées ensuite; les tons de lumière et d'ombre, ainsi que les retouches de certains détails, sont appliqués après coup sur la surface déjà colorée.

Les couleurs sont délayées dans l'eau mêlée de chaux; celle-ci sert à les fixer au mur. Elles sont peu nombreuses. Au porche de Saint-Savin nous trouvons, outre le blanc et le noir, l'ocre jaune, l'ocre rouge, le vert et un peu de bleu<sup>3</sup>. En mélangeant ces couleurs, tantôt avec de la chaux, tantôt avec du noir, on obtient des

1. Voir Mérimée : *Notice*, pp. 49-50; Focillon : *Les peintures murales des églises de France*, Paris, 1938, p. 16. — M. Mâle explique la technique des peintures de Saint-Savin d'après la *Diversarum artium Scheda* de Théophile (André Michel : *Histoire de l'Art*, tome I, 2<sup>e</sup> partie, pp. 761 et suiv.). Voir aussi la bibliographie de la fin de cet ouvrage.

2. Si l'artiste doit peindre sans enduit frais, ce qui peut arriver souvent, il est nécessaire d'arroser le mur abondamment jusqu'à ce qu'il soit complètement humide. (Voir le chapitre xv de Théophile.)

3. C'est à peu près la même palette que nous trouvons dans les autres peintures de Saint-Savin; le bleu y est partout employé très rarement.

tons plus clairs ou plus foncés. Dans les peintures du porche, nous trouvons encore quelques traces de bleu. Sur le vêtement blanc du grand Christ du tympan courent de nombreux plis fins tracés en bleu clair. Sur l'auréole entourant la figure du Christ, une bande circulaire bleu clair ainsi qu'une multitude de points de la même couleur ont été ajoutés sur le fond brun rouge<sup>4</sup>. Dans la scène du Combat de saint Michel et dans celle de la Femme attaquée par le Dragon, le fond présente quelques taches bleues qui, à l'origine, ont dû former une bande horizontale avec des zones de teintes différentes.

Les couleurs sont appliquées d'une manière tout ornementale, comme nous le montre M. Mâle<sup>5</sup>. L'artiste dispose d'un certain nombre de couleurs fixes; il emploie un même ocre rouge ou un même ocre jaune tantôt sur le vêtement, tantôt sur le sol, suivant les circonstances. Ainsi, les couleurs deviennent les éléments d'une composition chromatique : l'artiste, en s'en servant pour indiquer sommairement les objets, ne les emploie pas comme moyen d'interprétation réaliste ni pour la représentation du monde en perspective.

Sur l'esquisse préliminaire en brun rouge, le peintre pose le ton local par à plat. Pour obtenir le modelé, le peintre du porche a appliqué comme ton d'ombre le ton local en plus foncé, ou parfois un brun rouge soutenu; et, pour les lumières, des blancs ou le ton local éclairci. Si le ton local est un jaune, le ton d'ombre est généralement un brun-rouge. Si c'est un blanc, l'artiste pose d'abord sur le badigeon un blanc relativement mince, ensuite il met comme ton de lumière un blanc plus épais qui donne une tonalité plus claire, sorte d'empâtement que nous pouvons observer sur le cheval blanc de saint Michel ou sur la figure de l'Euphrate. Enfin, le contour est cerné de traits brun-rouge foncé.

4. Cette superposition de deux couleurs, un bleu sur une teinte foncée, ne semble pas sans rapport avec le procédé qui consiste à ajouter, par deux fois, une couche d'azur délayé dans un jaune d'œuf, mêlé à une grande quantité d'eau, sur la couleur dite « Veneda », mêlée de noir et de chaux, procédé expliqué par Théophile (voir chapitre xv).

5. André Michel, *op. cit.*, tome I, 2<sup>e</sup> partie, p. 763.

Mais c'est surtout la manière de disposer les différentes couleurs qui nous intéresse dans l'art du porche. L'artiste a pratiqué, d'une part, l'alternance du ton clair et du ton sombre et, d'autre part, l'opposition des couleurs franches. Il obtenait par ce moyen un effet remarquable avec très peu de couleurs. Sur le doubleau, devant le tympan, le fond de chaque compartiment est composé de deux zones, l'une de ton clair et l'autre de ton foncé; le ton sombre est donné par le jaune et le brun-rouge foncé et le ton clair est rendu alternativement par le blanc et le vert clair. Nous avons ainsi alternance de quatre teintes : blanc, vert, brun-rouge et jaune, et, de plus, alternance des tons clairs et foncés. Nous trouvons partout appliqué dans les peintures du porche ce principe de l'alternance de couleurs différentes, par exemple sur les douze anges et les douze apôtres du doubleau, sur les anges de l'Euphrate, sur les sauterelles et leurs victimes. Les trois anges de l'Euphrate sont vêtus, le premier en blanc et brun-rouge foncé, le second en brun-rouge clair et vert, le troisième en blanc et brun-rouge clair. Saint Michel, vêtu en vert et blanc, monté sur un cheval blanc, est suivi par un ange vêtu en brun-rouge et jaune et monté sur un cheval vert. Une sauterelle brun-rouge foncé, aux ailes jaunes, est suivie d'une sauterelle blanche à ailes jaunes; celle-ci est doublée d'une troisième de couleur brun-rouge clair, qui amène à son tour, derrière elle, une quatrième en jaune. Le plus souvent, entre les différentes couleurs, l'artiste a tracé, comme des cloisons, de minces lignes en brun-rouge foncé ou blanc, ou encore celles du ton foncé doublées de traits blancs, pour mieux faire valoir chacune des teintes<sup>6</sup>. Le blanc est partout employé pour contrebalancer l'effet des masses de ton foncé. La femme en robe blanche s'oppose à l'énorme corps brun-rouge du dragon et au manteau brun-rouge foncé de saint Jean. Les surfaces de couleur unie sont toujours allégées par des traits blancs. Le fond composé de zones de différentes couleurs n'est pas quelque chose d'indifférent, car, par les rapports des

6. Par exemple les zones de différentes couleurs des compartiments du doubleau, la grande croix du tympan, les nimbes, les sièges circulaires, etc.

tons qui le composent, il joue autant que les images proprement dites. Le vaste champ vert au-dessus de l'horizon est fort pâli aujourd'hui, mais si nous nous le représentons dans son état primitif, cette zone vert-clair devait très heureusement contraster avec les teintes brun-rouge foncé et brun-rouge clair qui se répètent si fréquemment dans les peintures du porche. Quelquefois l'effet de l'opposition est adouci par l'emploi du demi-ton : ainsi, dans la foule des malheureux, sous les pattes des sauterelles, trois hommes à gauche sont peints en brun-rouge foncé, en blanc et en brun-rouge clair, trois autres hommes à droite sont en brun-rouge foncé, jaune et brun-rouge clair.

En posant différents tons les uns à côté des autres et en combinant leurs rapports, l'artiste a su les faire chanter et obtenir un effet chatoyant; par l'emploi fréquent des demi-tons, il a réalisé une harmonie douce et calme.

Le dessin des peintures du porche est habile, sans grande originalité; il exprime toujours un mouvement rythmé, tantôt lent comme dans les figures des anges de l'Euphrate, tantôt d'une cadence précipitée comme dans les figures de saint Michel et de son compagnon. Jamais de volumes pesants et immobiles, mais des masses allégées et animées par un dessin assez nerveux. Les corps sont modelés, et surtout articulés par les traits d'ombre et de lumière; les retouches en blanc sont très fréquentes et jouent un rôle important. Ce sont elles qui donnent à l'ensemble, avec les traits bruns du contour, leur excellente qualité linéaire, la vivacité des surfaces, l'accent nerveux de la forme.

Nous voyons ainsi quelle a été la technique de cet artiste et comment il a exécuté ces fresques; nous pouvons maintenant étudier les formules particulières du dessin de la figure humaine, des draperies, des accessoires et des motifs d'ornement.

Les figures ont un corps bien articulé, animé d'un mouvement alerte, léger et rythmé. Leurs gestes n'ont pas la lenteur monumentale qui caractérise les peintures de la tribune et celles de la

nef; ils n'ont pas non plus la brusquerie véhémement des personnages de Vicq saisis en plein mouvement.

Les proportions sont harmonieuses. Le rapport entre la tête, le buste et la partie inférieure du corps, c'est-à-dire les hanches, les cuisses et les jambes, est traduit approximativement par des chiffres simples : 1, 2, 4. Ces chiffres se retrouvent dans beaucoup de peintures de l'époque romane<sup>7</sup>. Pourtant, il arrive souvent que la proportion de la tête soit inférieure à 1 et qu'elle se rapproche parfois de 0.5, tandis que celle de la partie inférieure du corps dépasse largement 4. De nombreuses figures dans les peintures de la tribune et de la nef de Saint-Savin offrent cet allongement du corps et montrent souvent en même temps un amincissement du buste. Dans les peintures du porche, la largeur d'épaules des personnages mesure approximativement les deux tiers de la longueur du buste; dans les figures allongées de la tribune et de la nef, la largeur d'épaules est souvent au-dessous de ce chiffre. Cet allongement, avec la lenteur du geste, contribue beaucoup à l'effet monumental de l'image du Seigneur dans les peintures de la tribune et de la nef. Au porche même, sur le tympan, la grande figure du Christ a une tête assez petite : malgré la taille de la figure, elle est seulement un peu plus grande que celle des anges qui l'accompagnent à droite et à gauche. Mais par le volume de la tête, par leur corps articulé et animé, les autres figures du porche se rapprochent du type de la figurine<sup>8</sup>. D'autre part, pour éviter la rigidité, l'artiste dessine souvent le corps humain suivant une ligne légèrement ondulée. Par exemple, dans la scène de la Délivrance des anges de l'Euphrate, l'ange libérateur a le buste penché en avant; les genoux avancent eux aussi,

7. Un autre type de figure présente la proportion 1, 2, 3. Les personnages de la Bible de Charles le Chauve (Bibl. Nat., latin, 1, f° 413), ceux du Missel de Saint-Denis (Bibl. Nat., latin, 9436), nous donnent des exemples de ce type ramassé.

8. Le portrait de Geoffroy Plantagenet, sur la plaque d'émail conservée au musée du Mans, témoigne de la même tendance. D'autre part, certaines miniatures gothiques, par exemple le manuscrit français 403 de la Bibliothèque nationale, donnent à la figure humaine une proportion harmonieuse : 2, 3, 6, la tête étant sensiblement agrandie. C'est la proportion de la figurine.

donnant aux cuisses un mouvement symétrique de celui du buste, tandis que les jambes, légèrement obliques, suivent une ligne parallèle à celui-ci. Cette attitude amène nécessairement un allongement de la partie inférieure du corps, donnant au buste, aux cuisses et aux jambes une longueur à peu près égale.

Parmi ces personnages, il est un type très caractéristique, au ventre en amande<sup>9</sup> (Pl. V). L'artiste cherche à rendre visibles les détails anatomiques du corps robuste et bien charpenté; les plis du vêtement accusent le modelé des cuisses et surtout accusent la saillie du ventre, arrondi et allongé. Cette graphie du corps humain est fréquente à l'époque romane; à Saint-Savin, elle se retrouve un peu partout; en voici, dans les peintures du porche, les exemples les plus lisibles : l'ange délivrant les quatre anges de l'Euphrate; derrière lui, sur le doubleau, les anges du paradis cueillant des fleurs et certains apôtres; des hommes renversés sous les pattes des sauterelles; enfin deux personnages princiers dans la scène de la Jérusalem nouvelle.

Les visages sont dessinés uniformément selon une formule bien définie. Sur le ton de chair, des lignes brun-rouge foncé donnent le contour du visage, les sourcils, le nez, la bouche. Des tons d'ombre, brun-rouge ou vert, sont posés entre les sourcils et les yeux, sous les yeux, des deux côtés du nez, sur le front, et suivent le contour des joues si le visage est imberbe; ces tons d'ombre complètent le modelé. Des taches brun-rouge clair sont appliquées sur la bouche et colorent les lèvres, ainsi que sur les joues. Enfin des traits blancs soulignent l'arcade sourcilière, l'arête du nez et la lèvre supérieure et des taches blanches rehaussent les narines, les saillies des pommettes et le menton. Les traits blancs au-dessus des sourcils se réunissent en accolade. Celui de la lèvre supérieure en M est aussi caractéristique. Sur le menton, la tache blanche au milieu est accompagnée de deux autres au-dessous des commissures des lèvres. Les prunelles étant effacées presque partout, les yeux ne laissent voir que le blanc<sup>10</sup>. Les visages des-

9. Voir Focillon, *op. cit.*, p. 26.

10. La tête du Christ du tympan est exécutée avec plus de soin et offre un

sinés selon cette formule conventionnelle ont une forte qualité linéaire. Ils substituent au poids du volume et à la délicatesse du modelé une sorte de mise en place simple et puissante (Pl. XI, A).

Ce style est uniforme pour toutes les figures du porche, sans distinction de sexe ni d'âge. Il y a pourtant quelques nuances. Les visages féminins, ceux des anges et des adolescents ont une forme presque ronde, tandis que ceux des hommes mûrs, barbus, sont sensiblement rectangulaires avec un menton massif. Cette graphie de la tête, que nous avons étudiée dans les peintures du porche, où nous observons d'ailleurs une formule d'atelier bien établie, se retrouve, exactement la même dans les peintures de la tribune et dans une partie des peintures de la nef. Dans la tribune, l'exécution des têtes est excellente, elle s'affirme par un dessin nerveux, avec une ampleur de grand style (Pl. XI, B).

Nous trouvons un peu partout des exemples assez bien conservés de mains et de pieds qui nous permettent d'analyser leur style, particulièrement dans les anges et les apôtres du doubleau. Ils sont, comme les têtes des différents personnages, dessinés partout de la même manière d'après certaines formules. Sur le ton de chair, le contour est tracé en traits brun foncé : ensuite le modelé est donné par des tons d'ombre en brun foncé et des tons de lumière en blanc. Le dessin des mains montre deux types principaux, la main ouverte laissant voir la paume et la main vue de dos. Dans les deux cas, ce sont des traits blancs de lumière qui caractérisent surtout leur dessin. Sur la main ouverte, nous remarquons d'abord, sur la paume, une série de traits brefs, en blanc, qui se terminent au départ du doigt par un long trait de la même couleur, traversant d'un bout à l'autre la paume; une

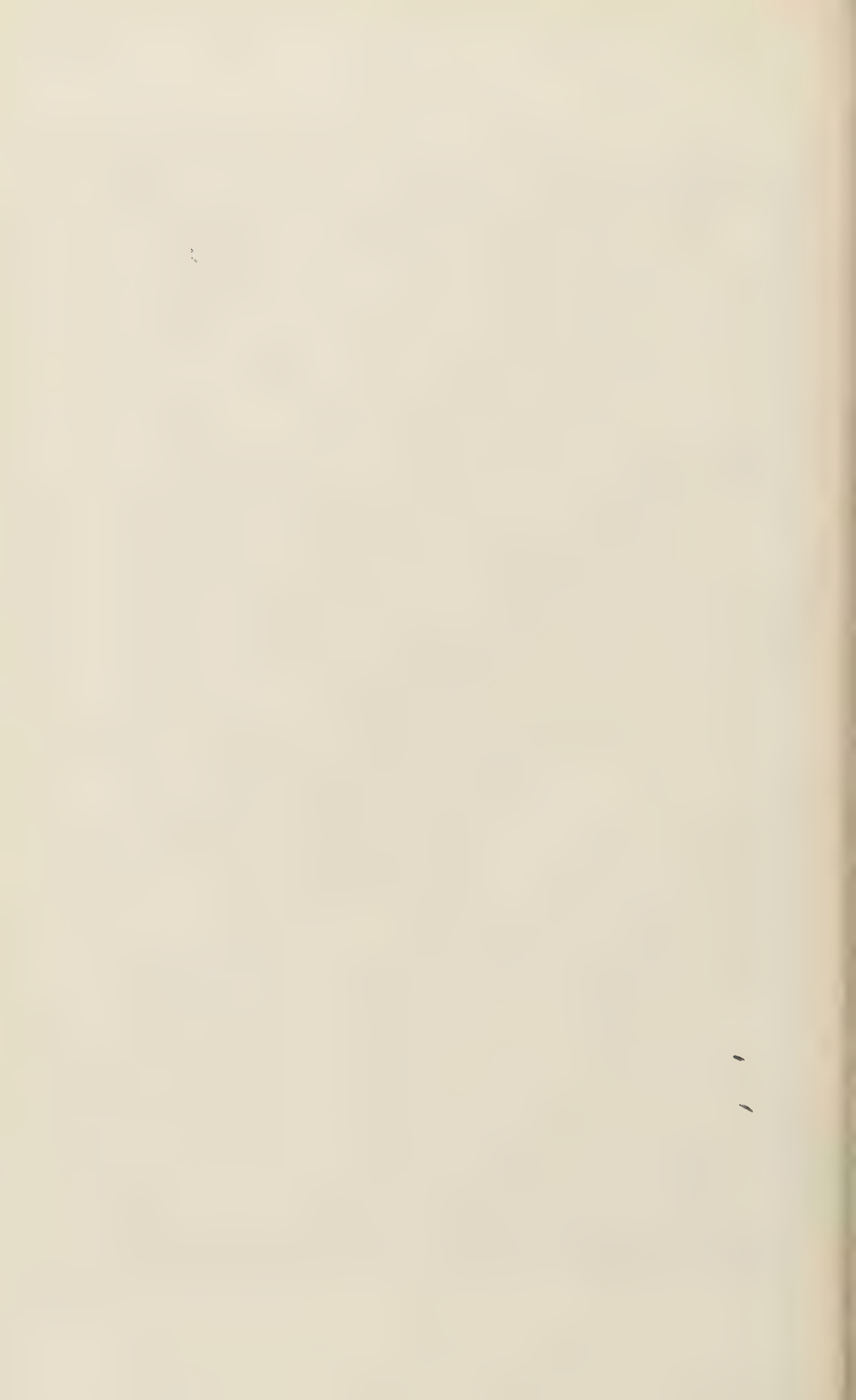
des meilleurs exemples de dessin de visage. L'œil droit conserve encore sa prunelle brun foncé.

Dans la peinture romane, il arrive souvent que les prunelles ne sont pas placées juste au milieu. Sur les visages tournés de trois quarts, elles sont mises à droite ou à gauche, légèrement plus qu'il n'est nécessaire. Pour les visages vus exactement de face, elles se placent assez en haut, laissant du blanc au-dessous, ce qui confère une plus grande intensité au regard. Nous observons cette particularité surtout à Vicq et dans le Sacramentaire de Limoges (Bibl. nat., latin, 9438).



(Cliché Couvrat)

Porche de Saint-Savin : tympan et doubleau.



tache blanche, limitée par un trait brun foncé, marquant la saillie du pouce; les articulations de chaque doigt sont soulignées par des petits traits blancs. Sur la main du second type, nous observons une tache blanche le long du dos, qu'une tache d'ombre traverse d'un bout à l'autre au niveau du départ des doigts. Cette tache brune se prolonge parfois vers le poignet, doublant la tache blanche et prenant la forme d'un triangle effilé. Les ongles sont indiqués par des petits points blancs (Pl. XI, A).

Le dessin des pieds présente également deux modèles : l'un vu de côté, l'autre vu de face. Une longue tache blanche traverse le pied vu de côté, de haut en bas, et se termine du côté du petit doigt; de chaque côté de cette tache blanche, un ton d'ombre est passé sur la chair, pour mieux donner l'impression du modelé, et des petites taches blanches marquent en avant les orteils et en arrière le saillie du talon. Sur le pied vu de face, nous voyons également une large et longue tache blanche traverser le pied de haut en bas, se terminant au pouce; de part et d'autre, cette teinte blanche est doublée de taches d'ombre; enfin, tout comme nous l'avons vu sur le dos de la main, une tache d'ombre en triangle monte souvent du départ des orteils jusqu'à la cheville. La saillie du talon et les orteils avec les ongles sont indiqués par des petites taches blanches.

Comme pour les visages, ces formules sont constantes. C'est encore la même graphie que nous rencontrons dans les figures de la tribune. Ici le dessin est plus nerveux; dans le porche, les mains et les pieds ont un aspect plus potelé et révèlent une certaine sensibilité chez l'artiste, peut-être même celle qui est propre à un art tardif.

Le dessin de la draperie présente plusieurs variétés. En général, sur le ton local du vêtement, l'artiste en précise les grandes lignes par des traits brun foncé. Les plis sont donnés tantôt par de nombreux traits blancs, tantôt par des traits bruns ou du ton local en plus foncé. Le dessin de la draperie tend, avant tout, à mettre en relief les formes anatomiques du corps humain, notamment celles du personnage à ventre en amande. Les différen-

ces de traitement nous amènent à distinguer deux types principaux : 1° la draperie composée de simples traits foncés, peu nombreux, mais fortement accusés; 2° celle qui retombe en plis fins et blancs. La première se remarque sur quelques personnages renversés sous les pattes des sauterelles et sur les deux personnages princiers de la scène de la Jérusalem nouvelle. Un trait foncé dessine le ventre en amande; au-dessus, deux ou trois autres lignes courbes, décrivant des arcs, accentuent la rondeur du buste; entre les cuisses fortement accusées, deux ou trois plis en V complètent le dessin de la draperie; les plis en sont tantôt doubles, tantôt accompagnés de lignes plus fines en brun foncé ou en blanc. Ce premier type de draperie apparaît fréquemment dans les peintures de la nef et dans celles de la crypte. Dans la nef, le dessin est plus simple, le peintre n'y ajoutant pas les plis parallèles. Pour garnir les espaces laissés entre les plis, il y installe des motifs composés de trois points blancs. Cette draperie à plis doubles, avec motifs de trois points, se retrouve dans quantité de manuscrits au X<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle (Pl. XII, B, C. E. F). Or, le motif à trois points apparaît dans les peintures du porche, non sur les personnages cités plus haut, mais sur quelques anges du doubleau. Les peintures de la tribune ne comportent pas le premier type. Par contre, le second type y est exclusivement employé.

Celui-ci est exécuté avec plus de finesse que l'autre. Il consiste, nous l'avons dit, en un système de nombreux plis fins et blancs qui remplissent la surface du vêtement, dont les grandes lignes sont indiquées par des traits brun foncé. Cette draperie, d'un dessin compliqué à première vue, comporte deux éléments. Nous trouvons l'un sur les apôtres assis du doubleau, l'archange saint Michel et son compagnon de la scène du Combat : ce sont des séries de plis fins et blancs en V ou en U, semblables à ceux d'une étoffe légère qui pend; ce dessin s'inspire directement de la draperie antique. Le second genre de plis apparaît sur l'ange libérateur de la scène des anges de l'Euphrate, sur les anges du doubleau et sur certains personnages du tympan : il est composé d'une série de motifs d'une forme toute particulière : « plis en

botte de jons<sup>11</sup> » ou « motifs en fougère<sup>12</sup> ». L'artiste emploie des plis en V ou en U du premier genre sur la poitrine, entre les jambes, là où l'étoffe est très plissée, tandis qu'aux endroits où le vêtement forme peu de plis, par exemple sur les hanches, la partie inférieure du corps, parfois les bras, il dispose ces « motifs en fougère » comme motifs de lumière (Pl. V).

Pour bien comprendre ce traitement, il nous faut examiner les peintures de la tribune. Bien qu'elles soient extrêmement dégradées, elles nous montrent encore un beau dessin de la draperie : par exemple dans les scènes des apparitions du Christ à sainte Madeleine et aux pèlerins d'Emmaüs, celle du martyr de saint Denis, celle des Saintes Femmes au tombeau et surtout dans la grande Descente de Croix du tympan. Ce dessin est surtout caractérisé par des « motifs en fougère » appliqués sur les parties du vêtement qui couvrent les cuisses, les jambes et parfois les bras; ils sont composés en réalité d'une série de rectangles, ou de triangles, ou, le plus souvent, de demi-cercles; chacun de ces éléments géométriques est doublé de deux ou plusieurs traits fins et souligné en bas et en haut par un ou deux traits transversaux. Pour la commodité de notre exposé, nous désignerons cette draperie par le nom de « draperie de Saint-Savin », car elle est extrêmement développée dans les peintures de la tribune, et elle se rencontre fréquemment dans d'autres parties du monument. Quant aux trois types de motifs particuliers de cette draperie, composés soit de rectangles, soit de triangles, soit de demi-cercles, nous les numéroterons, respectivement, motifs en fougère 1, 2, 3, et leurs variantes, 1 *bis*, 2 *bis*, 3 *bis*<sup>13</sup>. Par exemple, le bas de la tunique du personnage derrière saint Denis montre le type 1 le plus simple, tandis qu'un des disciples d'Emmaüs porte un manteau avec des plis du type 1 *bis*, les rectangles étant légèrement inclinés. Sainte Madeleine, à qui le Christ apparaît, ainsi qu'une des

11. Voir Focillon, *op. cit.*, pp. 26, 30 et 35.

12. Nous tenons à exprimer nos remerciements à M. Socard qui nous a montré l'importance de ce « motif de lumière en forme de fougère », d'après sa propre expression.

13. Nous reviendrons sur ces différents types de « motifs en fougère » à propos des peintures de Cappadoce.

saintes Femmes sur le pilastre de gauche, présentent un exemple du type 2 *bis*, les triangles y étant fort inclinés. Le type 2 n'existe pas dans les peintures de la tribune, ni dans les autres peintures de Saint-Savin. Le type 3, par contre, y est très fréquent ; nous le rencontrons, entre autres, sur des anges soutenant le médaillon avec la main de Dieu, et sur le saint Jean du tympan. Si les demi-cercles s'inclinent, nous avons le type 3 *bis* comme sur le vêtement d'un des trois personnages de l'angle de droite, dans la scène de la Descente de Croix ou bien sur la robe de saint Denis portant son chef (Pl. VII-X; XI, B, C, F; XIII, F).

Les plis en U ou en V que nous venons d'observer dans le porche se retrouvent, parfaitement exécutés, dans les peintures de la tribune; nous en avons les plus beaux exemples sur le manteau tombant de la Vierge du tympan ou sur le buste des anges soutenant le médaillon. Des plis en V remplissent, en général, la partie du vêtement qui tombe entre les jambes; ils complètent, avec les motifs en fougère, le dessin de la « draperie de Saint-Savin ».

L'exécution de la draperie, dans les peintures de la tribune, est d'une régularité étonnante qui trahit la fidélité à une formule d'atelier bien établie; elle suffirait, à elle seule, à montrer l'homogénéité de ces fresques.

Revenons aux peintures du porche. Certains motifs du manteau de l'ange libérateur, dans la scène des anges de l'Euphrate, sont du type 3 *bis* de la draperie de Saint-Savin, mais ils sont sommairement exécutés, simplifiés et légèrement déformés. Le vêtement d'un des anges du doubleau, du côté méridional, présente la draperie de Saint-Savin avec des motifs 2 *bis*, simplifiés et déformés. Sur certains autres anges du doubleau, nous observons le type 3 également simplifié.

L'exécution de la draperie, dans les peintures du porche, rappelle en maints endroits celle de la draperie dans la tribune; elle se rattache aussi à certaines peintures de la nef. Cette observation est importante pour l'étude des rapports entre les peintures de ces trois parties de l'église.

Telles sont les graphies principales des figures humaines, dans les parties à découvert et dans celles qui sont vêtues. Le traitement des animaux n'est pas moins digne d'intérêt. Ce sont les chevaux de saint Michel et de son compagnon, les deux monstres, les sauterelles. Ce qui attire surtout notre attention dans le dessin des chevaux, c'est la manière dont sont posés les tons de lumière : sur la croupe des chevaux, une série de cercles concentriques en ton de lumière (en blanc, le plus souvent) et sur la partie antérieure de leur corps, les motifs de fougère employés par le maître de la tribune. Le traitement est le même dans les chevaux de l'armée du Pharaon, peints sur la voûte de la nef, et aussi sur les chevaux du Baptistère Saint-Jean de Poitiers. On la rencontre déjà dans la Bible d'Angers<sup>14</sup>. Sur l'arrière-train des sauterelles, on remarque un système semblable de cercles blancs. Le dragon de la scène du Combat de saint Michel est dessiné de la manière suivante : la partie antérieure et les parties claires du corps sont peintes en ocre jaune ; tandis que le dos et l'ombre sont peints en bistre foncé ; entre ces deux tons, une série de points blancs est peut-être destinée à indiquer des écailles. Cette technique rappelle le dessin des animaux, dans le frontispice de l'Évangélaire de Saint-Médard de Soissons<sup>15</sup>.

Quant aux plantes, l'artiste du porche ne dessine que des fleurettes stylisées. Ce sont des fleurs à trois pétales au bout d'une longue tige blanche. Elles sont mêlées de bourgeons indiqués par de simples taches brun-rouge. Fleurettes et bourgeons parsèment le sol dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon et surtout dans les quatre compartiments supérieurs du doubleau. Sur le doubleau, nous remarquons encore trois ou quatre fleurettes à longues tiges réunies en botte. Ces fleurettes isolées et ces bottes de fleurettes se rencontrent également dans les peintures de la tribune.

Comme accessoires, nous pouvons citer, dans le porche, l'architecture du sanctuaire dans la scène de la Femme attaquée par

14. Ms. 3-4 de la Bibliothèque d'Angers, fol. 208.

15. Bibl. nat. 8850, fol. 6 verso.

le Dragon, les autels, les sièges; mais nous nous arrêterons seulement sur le cadre architectural qui se trouve dans le compartiment le plus bas, du côté nord du doubleau. Dans les peintures du porche, les éléments d'architecture sont réduits au minimum; dans les deux compartiments inférieurs du doubleau, l'arcade du côté nord est simple et d'un aspect archaïque; des arcades semblables se trouvent sur le doubleau de la baie de la tribune. Elles sont, elles aussi, très modestes et diffèrent sensiblement des riches compositions du même genre, mais non du même type, que les peintres romans reproduisaient généralement <sup>16</sup>.

Les éléments ornementaux ne sont pas nombreux dans les peintures du porche. Sur le tympan, nous avons déjà noté la bande semi-circulaire de faux-marbre encadrant la composition, et, au-dessous, la bande horizontale ornée de motifs en S. La surface latérale du doubleau qui précède le tympan est décorée d'une grecque. Sur la seconde travée, au milieu de la voûte en berceau, une bande de damiers sépare les scènes; enfin le doubleau, qui partage le berceau en deux travées, porte sur ses surfaces latérales une bande de rinceaux, et sur l'intrados une série de demi-rosaces imbriquées les unes dans les autres, servant de fond aux médaillons du zodiaque. Sauf le dernier, tous ces motifs se rencontrent soit dans les peintures de la tribune, soit dans celles de la nef. La décoration ornementale dans les peintures du porche est conçue fort sobrement et l'encadrement des scènes est très simple : tantôt une étroite bande unie, brune, doublée à l'intérieur d'une ligne blanche, entoure chaque scène ; tantôt une double bande, brune et jaune, marquée, au milieu, d'un rang de perles blanches, encadre chaque série de scènes. Celles de la seconde travée sont séparées par une bande d'inscription sur fond jaune. Ce système d'encadrement se retrouve, identique, quoique en plus soigné, dans les peintures de la tribune (Pl. XIII, A).

Nous avons analysé jusqu'à présent les formules de dessin dans

<sup>16</sup>. Par exemple, la scène de l'ivresse de Noé dans la nef (Focillon, *op. cit.*, pl. 19).

les fresques du porche sans nous soucier de leur valeur artistique: nous avons étudié les couleurs et la manière dont elles sont posées et surtout les graphies qui constituent le vocabulaire plastique de ces peintures. Examinons-en maintenant la composition, c'est-à-dire l'équilibre des formes et des couleurs. C'est là sans doute que s'est exprimée une personnalité artistique.

Les peintures du porche respectent, par la composition et la répartition des scènes, les grandes lignes du cadre architectural. Sur le tympan et sur le doubleau qui le précède, le décor a été conçu pour souligner le caractère monumental de l'emplacement. La disposition de l'architecture est habilement utilisée. Les deux tracés semi-circulaires des arcades, l'auréole circulaire sur le tympan et la tranche du doubleau ornée d'une grecque forment une riche combinaison de cercles. Vu de l'entrée du porche, l'ensemble du tympan et des huit compartiments du doubleau offre, par l'effet de la perspective, une série de rayons qui se concentrent vers les pieds du Christ. Nous avons ainsi une composition en éventail analogue à celle du tympan de Vézelay. Vus de près, les quatre groupes de trois anges qui s'inclinent en diagonale semblent, eux aussi, rayonner. Sur la façade des églises romanes, nous voyons souvent des compositions sculptées offrir un tracé triangulaire<sup>17</sup>; ici, le nimbe du Christ, ses deux mains, les têtes des anges à droite et à gauche de l'auréole, la tête et le dos de l'ange de l'écoinçon de chaque côté, dessinent la composition du linteau en bâtière.

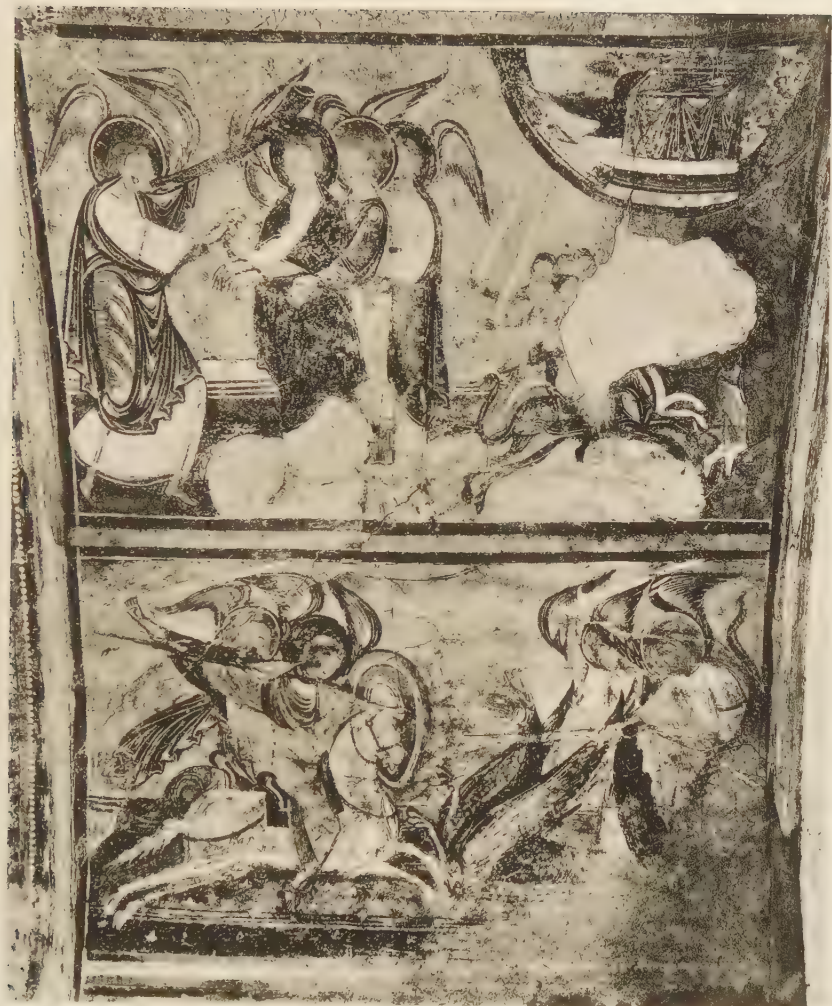
Les cinq scènes conservées de la seconde travée trahissent le même souci d'accord avec la forme architecturale. Dans les deux compartiments qui s'affrontent au sommet du berceau, les figures sont disposées tantôt (Délivrance des anges de l'Euphrate) en série de lignes verticales légèrement ondulées, tantôt (Fléau des sauterelles) le long d'une suite d'arcs de large tracé traversant la scène de haut en bas; ces figures épousent parfaitement le tracé du

17. Le tympan d'Autun, par exemple. La scène du Jugement dernier de l'église de Burgfelden montre aussi le même tracé.

berceau. Dans les deux compartiments suivants, celui du sud, le Combat de saint Michel, et celui du nord, la Femme attaquée par le Dragon, les figures sont établies sur des axes rayonnants qui se rencontrent au centre de la composition, presque au milieu de chaque quartier du berceau, à la place où se dirigent naturellement les regards des spectateurs. Dans le troisième compartiment du côté nord, les personnages dessinent, de nouveau, des verticales, mais plus calmes et plus fermes.

C'est la figure humaine qui donne l'échelle. Les hommes se présentent comme les éléments essentiels. Ils occupent presque toute la hauteur disponible; ils commandent la répartition des pleins et des vides. Les chevaux, les monstres, les accessoires sont figurés en rapport harmonieux avec la figure humaine : par exemple dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon, la taille du monstre et la hauteur du sanctuaire sont calculées d'après l'image de la Femme; les chevaux de saint Michel et de son compagnon sont sensiblement plus petits que nature. Les vides laissés autour des hommes, des animaux ou des divers objets sont également conçus par rapport aux pleins, représentés par les figures humaines; il n'y a jamais ni trop de vides, ni excès de pleins; dans la Jérusalem nouvelle, la foule derrière le moine, les saints et les personnages princiers, sert de fond; elle joue le même rôle qu'un grand vide sur lequel se détachent des figures plus caractérisées.

Les hommes ne sont pas contraints de se soumettre, au détriment de leur propre forme, à des compositions purement géométriques, comme nous le voyons fréquemment dans les *Beatus* espagnols. L'Apocalypse de Saint-Sever se présente comme un exemple fort curieux à comparer à la peinture de Saint-Savin. C'est un chef-d'œuvre d'art visionnaire; l'artiste de Saint-Sever, avant de représenter les images, a refondu dans son esprit tout ce que raconte le texte, et lorsqu'il a recréé en lui-même, à force de méditation, la vision intense des scènes évoquées, vision dépouillée de la notion de temps et de succession des actes, il l'a fixée sur le parchemin. Sa composition est abstraite; les hommes et les objets se présentent souvent comme s'ils étaient accrochés



(Cliché Archives Phot.)

Porche de Saint-Savin : voûte en berceau  
de la seconde travée, côté sud.



dans le vide, car c'est ce que l'artiste « vit en esprit », comme saint Jean. Les hommes, bien que gardant jalousement l'intégralité de leur forme, ce qui donne un aspect cruellement dramatique à ce manuscrit unique, sont souvent réduits au rôle d'éléments passifs, soumis au grand schéma géométrique qui pèse sur eux. L'art de Saint-Savin est tout à fait différent de cette optique visionnaire. La figure humaine est le centre et l'essentiel; les hommes se tiennent solidement sur le sol comme dans la vie réelle et non comme ils pourraient apparaître dans un songe obsédant. L'art du porche a, d'autre part, un caractère très narratif. Les personnages sont disposés souvent comme si on lisait la scène, l'histoire se déroulant de gauche à droite.

Cependant, l'artiste de Saint-Savin ne place jamais ses personnages dans une atmosphère pittoresque comme l'ont fait les peintres de tradition alexandrine, dont le reflet se rencontre souvent dans l'art du haut moyen âge. Ce qui nous frappe surtout, c'est le caractère ornemental des scènes. Dans la mise en place des éléments de la composition, hommes, bêtes, objets, nous discernons une certaine géométrie ornementale, une symétrie des lignes diagonales, des rayons, des cercles. La symétrie est une règle que nous voyons observée presque partout dans les scènes du porche. L'ensemble du tympan et du doubleau demande, par la nature même de l'emplacement, un arrangement symétrique. La scène du Combat de saint Michel, celle de la Femme attaquée par le Dragon sont aussi des exemples frappants de cette symétrie et de ce savant équilibre.

Les chevaux de saint Michel et de son compagnon font contre-poids au corps du dragon. Deux anges attaquant celui-ci par derrière équilibrent en quelque sorte les deux anges cavaliers; les profils des deux groupes opposés dessinent deux quarts de cercle qui se touchent par le bas au milieu de la scène, leurs centres étant placés dans les angles inférieurs, à droite et à gauche. La tête du cheval, la tête penchée de saint Michel, et celle de son compagnon sont attirées vers le centre de l'un des quarts de cercle; la tête du dragon et les têtes des deux anges debout, vers le centre de l'autre. Une forte ligne oblique, que dessinent les deux

bras de saint Michel et le bras droit de son compagnon, se rencontre avec une autre ligne symétrique, formée par l'avant-corps et les ailes du dragon et continuée par les deux têtes d'anges de la droite ; une partie de la queue du dragon dessine une ligne parallèle à cette dernière. D'autre part, l'oblique dessinée par les bras de saint Michel est accompagnée de deux parallèles, celle qui relie les deux harnachements et la hanche droite de l'archange, et celle qui réunit son pied droit et les deux croupes des chevaux. Le manteau flottant du compagnon et sa tête esquissent une autre oblique, parallèle à la ligne qui reliait la tête de saint Michel à l'angle inférieur de la scène, en passant par la queue de sa monture ; la jambe de saint Michel en ajoute encore une autre. Ainsi deux groupes entrecroisés de parallèles constituent l'armature de la scène du Combat.

Dans la Femme attaquée par le Dragon, c'est l'Enfant qui est le centre. En lui s'entrecroisent quatre lignes directrices ; l'une verticale, l'autre horizontale, la troisième et la quatrième obliques. Chacune de ces dernières est complétée par deux ou trois parallèles. Là encore, la clef de la composition est donnée par une armature analogue à la précédente et combinée sur le parallélisme de deux groupes d'obliques.

Les deux autres scènes, au milieu de la voûte en berceau, ne semblent pas établies sur un réseau de cette nature. Une série de courbes, esquissées par les ailes des sauterelles et par la trompette, peut-être aussi les demi-cercles que dessinent deux groupes de réprouvés, forment le thème géométrique du Fléau des sauterelles, tandis que la délivrance des anges de l'Euphrate ne présente qu'une série de verticales dessinées par des anges, verticales d'ailleurs légèrement ondulées et harmonieusement espacées comme dans la Jérusalem nouvelle.

Les lignes obliques paraissent avoir obsédé l'artiste dans la composition du porche. C'est ainsi que les douze anges du Paradis, répartis en quatre groupes de trois, se penchent suivant une diagonale qui descendrait de l'angle supérieur derrière eux vers l'angle inférieur devant eux. C'est cette diagonale qui commande la composition, et la taille du corps diminue dans chaque groupe

du premier ange au troisième. Sur le tympan, l'effet des cercles répétés est remarquable, ainsi que nous l'avons vu. La grande figure du Christ, inscrite dans un losange, les figures des anges à droite et à gauche de l'auréole et celles des anges des écoinçons trahissent également, par la place qu'ils occupent et par leur tracé, le souci de la composition géométrique.

D'autre part, l'artiste du porche semble vouloir éviter le plus possible la verticale et la continuité des droites; il aime les lignes ondulées parce qu'elles animent le corps humain : c'est pourquoi la plupart des figures obéissent à des flexions variées : tantôt elles ploient les genoux, tantôt elles se penchent légèrement en avant ou en arrière.

Nous avons remarqué les deux quarts de cercles notables dans la composition du Combat de saint Michel. De tous les éléments géométriques, l'élément circulaire est celui que préfère l'artiste du porche. Dans le Fléau des sauterelles, deux groupes de victimes forment, avec la trompette de l'ange, un grand demi-cercle. Les anges de l'Euphrate présentent la même particularité; les bras des anges, en se succédant, forment, parallèlement à la courbe de la trompette, un demi-cercle qui répond à la courbe du ciel. Dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon, l'aile gauche de la femme en dessine un autre qui double, lui aussi, le tracé de la voûte céleste; le corps courbé de saint Jean, la partie inférieure du siège circulaire de la femme et les ailes du dragon dessinent à leur tour une large demi-circonférence; la tête et la partie antérieure du dragon constituent, avec l'enfant, la troisième courbe circulaire.

Les procédés géométriques que nous venons d'analyser sommairement dans les compositions du porche apparaissent donc comme une préoccupation constante de l'artiste; il en use selon certaines méthodes. D'une manière plus générale, il reste fidèle à quelques habitudes caractéristiques, la répétition par exemple. Il emploie partout le même type de visage; la foule de la Jérusalem nouvelle nous en offre une preuve frappante. Le dessin du corps humain ne varie guère non plus. Nous avons vu comment le tracé

du demi-cercle qui représente le ciel se trouve reproduit, dans la Délivrance des anges de l'Euphrate et dans la Femme attaquée par le Dragon, par une ligne circulaire qui relie les différentes figures les unes aux autres. Dans la Jérusalem nouvelle, nous avons noté, à droite, en tête d'un groupe de religieux, un abbé faisant le geste de l'adoration, la main droite ouverte et levée. Ce geste est reproduit, à gauche du personnage féminin, par un saint nimbé et tonsuré, qui tient de la main droite une couronne, au lieu de la crosse. Il est encore répété, plus loin à gauche, par le premier personnage princier. Celui-ci est, à son tour, imité par le second personnage princier, dont le geste, qui diffère légèrement de celui du premier, correspond néanmoins à l'attitude du saint vêtu de blanc qui accompagne le saint tonsuré. Cette constance dans l'identité des formes et des gestes apparaît comme un principe des peintures du porche. Les anges du doubleau, les anges de l'Euphrate, les réprouvés sous les pattes des sauterelles en fournissent d'autres exemples.

Bien moins qu'une monotonie d'inspiration ou qu'une pauvreté foncière, cette constance de la répétition doit être interprétée comme un procédé raisonné pour obtenir le rythme. La symétrie n'est qu'une application du même principe, comme la reproduction de figures semblables à des tailles différentes, par exemple, dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon, les personnages de l'Enfant et de saint Jean. La différence de taille produit un effet singulier : par une sorte d'illusion de perspective, Jean, quoique placé très près de l'Enfant, en paraît très éloigné ; en même temps, il semble attiré par lui, ainsi que par la tête et par le poitrail du monstre dressé par derrière. Parfois, la répétition établit des rapports étroits entre deux scènes voisines. Ainsi l'image de la femme et la figure courbée de l'ange se trouvent reproduites dans la scène suivante, la Jérusalem nouvelle. L'artiste du porche a placé le personnage féminin de cette dernière, non pas au milieu, mais sensiblement à droite, pour éviter la juxtaposition verticale de deux formes semblables, et surtout pour disposer sur une oblique le sanctuaire céleste et les deux figures féminines.

Le dédoublement n'est qu'un aspect particulier de cette méthode : une figure est doublée par une ou deux autres de même forme. L'exemple le plus caractéristique est celui de saint Michel et de son compagnon. Celui-ci, avec son cheval, n'est qu'un doublet du saint Michel; les deux cavaliers sont superposables<sup>18</sup>. Il en est de même pour les deux anges debout, en face. Parfois, ce ne sont pas deux, mais trois images qui se succèdent, comme les fidèles reflets les unes des autres, les trois anges de l'Euphrate, les trois anges des compartiments du doubleau. Les cavaliers sortant de l'Euphrate et les hommes fuyant devant eux, ainsi que les sauterelles et leurs victimes, offrent plus ou moins le même aspect dédoublé. Mais il est à noter que l'artiste du porche évite les groupes de quatre; la figure du quatrième ange de l'Euphrate se distingue à peine derrière les autres; les quatre corps des sauterelles sont disposés de façon à former un groupe de trois unités. La foule de la Jérusalem nouvelle offre un exemple du groupement artificiel obtenu par la multiplication du « dédoublement ».

Au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse, nous voyons donc une série de contrôles et de procédés réfléchis intervenir dans la mise en scène. Les hommes obéissent à une schématisation arbitraire et décorative. Invisible et présente, une armature ornementale soutient de son tracé géométrique tous les éléments de la composition. Le géométrisme apparaît jusque dans la mise en place des personnages : l'artiste procède par répétition et par dédoublement.

Mais ce géométrisme, bien loin d'exclure la puissance de l'expression, la favorise. Les parois semblent animées de la vie même des êtres qui y figurent. Les personnages n'ont rien de violent ou de tragique; mais la discipline à laquelle ils sont soumis leur imprime un mouvement rythmique qui, de proche en proche, peut se renouveler perpétuellement.

18. Voir Focillon : *Art d'Occident, le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, p. 315 et pl. LX.

### CHAPITRE III

## PLACE DES PEINTURES DU PORCHE DANS L'ENSEMBLE DES PEINTURES DE SAINT-SAVIN

### I

Avant d'aborder le problème chronologique des peintures du porche, il nous faut préciser la place qu'elles occupent dans l'ensemble des fresques de Saint-Savin. Nous avons déjà remarqué certains rapports entre ces peintures et celles de la tribune, à propos des graphies du visage et du corps humain et surtout à propos de la draperie du serond type. L'étude des peintures du porche nous amène ainsi à analyser celles de la tribune (Pl. VII-X).

Cette tribune occupe l'étage supérieur du clocher, juste au-dessus du porche et sa disposition architecturale est semblable à celle de ce dernier. C'est une salle rectangulaire, voûtée en berceau renforcé au milieu par un large doubleau reposant sur des pilastres. La hauteur de la salle est considérable. Les immenses parois verticales étaient jadis entièrement couvertes par des fresques, divisées en quatre registres superposés, dont il ne reste plus qu'une partie très détériorée<sup>1</sup>. Ce sont des scènes ayant trait à la Rédemption. Une grande composition représentant la Descente de Croix orne le tympan qui surmonte la baie donnant sur la nef. L'ensemble est encadré par un doubleau qui repose sur deux pilastres et au centre duquel sont figurés deux anges qui

1. Mérimée : *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, 1845, pp. 43 et suiv.; M<sup>lle</sup> Maillard : *Monographie*, pp. 43 et suiv.; Focillon : *Peintures*, pp. 21-22, 23 et 35.

portent un médaillon renfermant la main de Dieu; d'un côté, on aperçoit Pilate assis sous une arcade, de l'autre, Judas pendu à un arbre. Sur les pilastres qui soutiennent le doubleau, sont représentées, à gauche les deux Saintes Femmes se rendant au tombeau et l'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs, à droite le Saint Sépulcre et l'Apparition du Christ à sainte Madeleine; la scène des Saintes Femmes au tombeau continue sur les extrados de l'arcade de la baie, juste au-dessous de la Descente de Croix, nous y voyons une des Saintes Femmes à gauche et un ange assis sur le couvercle du tombeau à droite. Au-dessus du tympan, les faces latérales du doubleau continuent en larges parois jusqu'à la voûte; nous y voyons, en bas, aux extrados du doubleau, deux anges qui soutiennent un médaillon contenant l'image de l'Agneau divin, et, tout en haut, trois grands personnages debout, inscrits dans une grande lunette. Mlle Maillard y reconnaît le Christ entre la Vierge et saint Jean <sup>2</sup>.

Sur les murs de la travée orientale, de haut en bas, nous trouvons : au nord, 1<sup>o</sup> trois personnages sous arcades; 2<sup>o</sup> la scène de la Trahison; 3<sup>o</sup> la scène de la Flagellation; 4<sup>o</sup> le Martyre de saint Denis. Au sud : 1<sup>o</sup> trois personnages sous arcades; 2<sup>o</sup> trois personnages assis portant le corps du Christ (la Pietà); 3<sup>o</sup> la Mise au tombeau; 4<sup>o</sup> une scène non identifiée <sup>3</sup>.

Dans la travée occidentale, où les peintures sont fortement endommagées, il y avait, sur le mur ouest, une grande figure du Christ, entouré des douze apôtres dont la représentation se prolonge sur les murs sud et nord. Cet ensemble est couronné, comme dans la travée orientale, par une rangée de personnages sous arcades : le groupe des apôtres ou la cour des anges.

Sur la surface du berceau de la tribune, il y avait quatre personnages colossaux qui s'affrontaient au sommet de la voûte. C'est sans doute la représentation des quatre archanges dont il ne reste que quelques fragments. Sur les pilastres du milieu, qui

2. Mlle Maillard, *op. cit.*, p. 46.

3. Nous devons d'utiles avis sur l'identification des sujets, ainsi que des renseignements détaillés sur les peintures de la tribune, à l'obligeance de M. Socard.

séparent les parois en deux parties, nous voyons encore les traces de personnages debout, quatre de chaque côté, superposés les uns aux autres. Mérimée a identifié les saints poitevins Gélase et Fortunat<sup>4</sup>.

La pièce capitale de la décoration de la tribune est la scène de la Descente de Croix sur le tympan. La composition est soigneusement exécutée. Inscrite dans le demi-cercle de l'arcade, elle représente, au milieu, une grande croix devant laquelle se détache le corps nu du Christ, soutenu par derrière par Joseph d'Arimathie; à droite, la Sainte Vierge, à gauche, un homme qu'on suppose être saint Jean; plus loin, derrière la Vierge, deux personnages, et trois autres derrière saint Jean. La taille des figures va en diminuant à mesure qu'on s'éloigne du centre et qu'on s'approche des extrémités du tableau; les têtes se suivent en épousant le contour arrondi du tympan; cette diminution progressive de la taille des personnages et de leur espacement donne une illusion de perspective. Par ailleurs, du côté gauche, le bras droit du Christ, les bras de la Vierge qui le soutiennent, et, du côté droit, le buste penché du Christ, le buste de saint Jean, le bras droit levé d'un personnage qui lui succède dessinent, au milieu de la scène, un tracé parallèle au demi-cercle de l'arcade. Quant à la position des corps de toutes les autres figures, la Vierge, Joseph d'Arimathie, saint Jean, les personnages secondaires, elle suit une ligne brisée parallèle à celle du corps du Christ plié en deux. On retrouve ici, comme dans les scènes du porche, un souci constant d'harmonie concertée dans la composition. De plus, deux personnages à gauche et trois à droite nous offrent des exemples de répétition de la même figure.

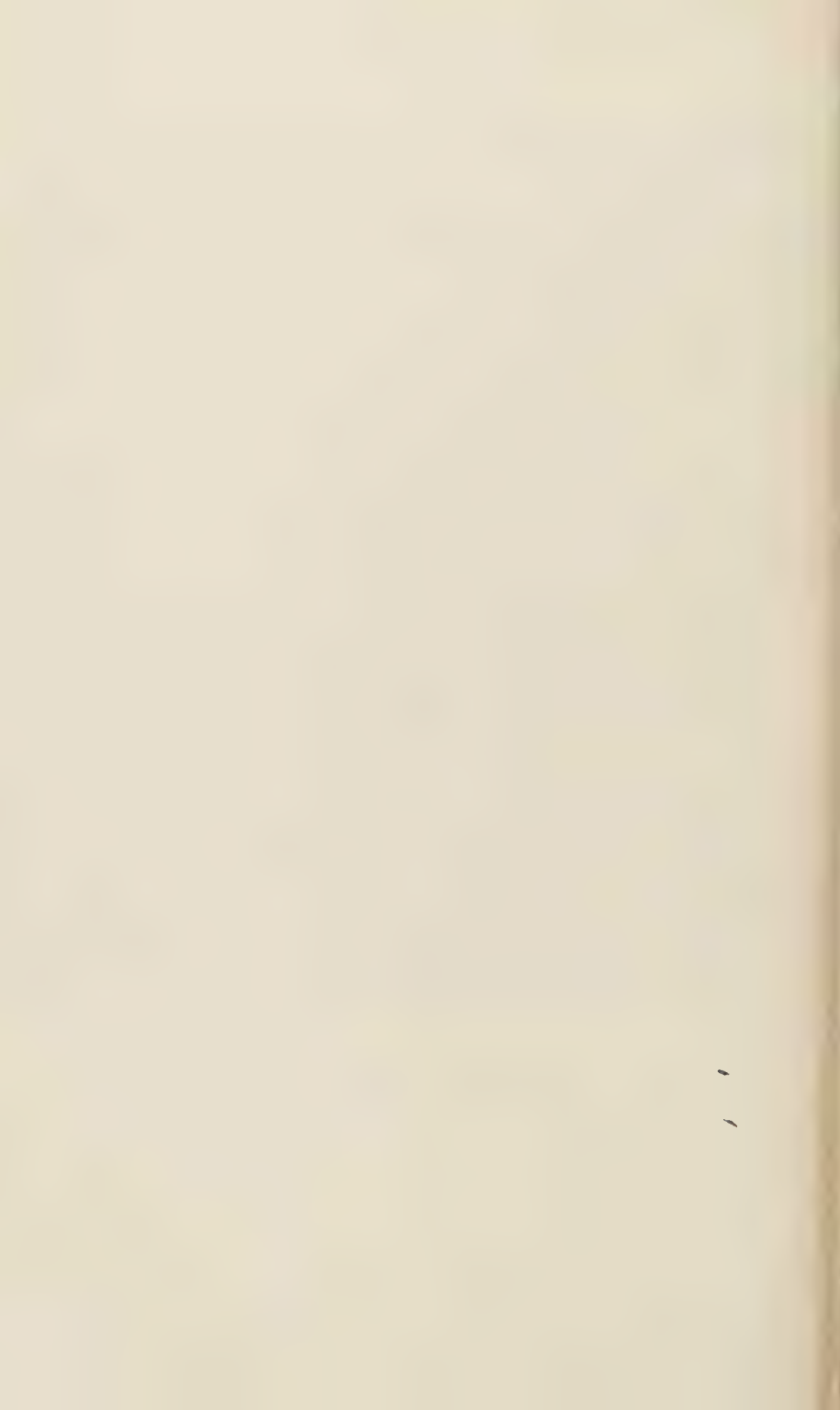
Le rapport des couleurs, pâlies par le temps, donne une grande impression de sérénité. Le fond est partagé en deux : un vaste champ vert clair, presque entièrement effacé, et un sol jaune à rayures blanches et brunes. Les notes principales sont données par les tons des vêtements : brun-rouge foncé du manteau de la Vierge, brun foncé du tissu enveloppant les hanches du Christ,

4. Mérimée : *Notice*, p. 47.



(Cliché Archives Phot.)

Porche de Saint-Savin : voûte en berceau  
de la seconde travée, côté nord.



jaune clair du manteau de Joseph d'Arimathie, brun-rouge clair du manteau de saint Jean. La croix est d'un ton neutre, jaune sombre comme la terre; le corps du Christ, de couleur chair, s'y détache discrètement<sup>5</sup>. Les personnages sont vêtus de robes blanches et de manteaux de différentes couleurs, dont le contraste est d'une noblesse tranquille.

Les couleurs employées dans les peintures de la tribune semblent avoir été les mêmes que celles du porche; les tons verts qui font tant d'effet, dans les peintures du porche, sont aujourd'hui presque invisibles dans celles de la tribune; d'après leurs vestiges, nous pouvons supposer qu'un vert clair était employé pour le fond dans certaines scènes de la tribune. Les dominantes sont les ocres jaunes et les ocres rouges, d'une grande variété. Le noir est employé ici plus fréquemment qu'ailleurs, et le blanc, surtout dans les reprises, confère aux fresques une distinction paisible et accentue la qualité nerveuse du dessin. La tonalité générale est donc extrêmement sobre.

Le dessin est particulièrement remarquable. Les graphies des visages, des mains et des pieds sont les mêmes que celles du porche. Mais ici l'exécution est supérieure. La facture des visages est large et leur expression est noble; ils sont tous peints en ton de chair, modelés par des tons d'ombre et de lumière. Les sourcils sont dessinés en traits bistre foncé (ou vert), doublés d'un trait blanc. Deux lignes blanches au-dessus des sourcils se rejoignent à la naissance du nez par une petite boucle, comme sur les figures du porche. Le nez est indiqué par deux traits d'ombre parallèles et l'arête médiane par un trait blanc; les narines sont rehaussées de deux petites touches blanches. Les yeux ont un regard expressif. Entre les yeux et les sourcils sont posés des tons d'ombre; la même teinte est appliquée aussi au bord inférieur des yeux<sup>6</sup>. Enfin, deux taches rouges sont posées sur les

5. D'après le relevé de M. Socard, le nimbe du Christ semble être peint en bleu.

6. Le ton d'ombre paraît être un brun-rouge foncé accompagné d'un peu de vert. — Le ton de chair est plus foncé dans les peintures de la tribune que dans celles du porche.

joues. Quelques têtes de la scène des disciples d'Emmaüs, ou de celles du Christ avec sainte Madeleine ont une expression intense et profonde. L'état d'esprit des disciples se trahit par le regard perçant et la bouche fermement tendue<sup>7</sup>. Les visages des anges, des adolescents et des femmes sont ovales. Mais ceux des personnages d'âge mûr sont sensiblement rectangulaires, avec une large mâchoire, le profil légèrement échancré vers le milieu, comme la tête du Christ du tympan et celle de Joseph d'Arimathie. Nous avons déjà observé les mêmes profils dans les peintures du porche (Pl. XI, B, A).

Le dessin des mains et des pieds mérite aussi notre attention. Il nous rappelle, ainsi que le dessin du visage, la facture de certaines miniatures carolingiennes. Les mains et les pieds sont soigneusement modelés en blanc et en bistre avec la même graphie que ceux du porche. Mais le dessin de la tribune est plus nerveux et plus précis. Nous en avons un remarquable exemple dans l'exécution des pieds de Joseph d'Arimathie, nous y sentons l'effort de Joseph pour soutenir le corps du Christ. Le dessin des mains est souvent très expressif, lui aussi : dans l'Apparition du Christ à sainte Madeleine, le geste de la main du Christ explique amplement le sens de la scène ; dans le Martyre de saint Denis, des mains ouvertes et tendues sortant de la foule résument toute la stupeur des infidèles devant le miracle : le saint portant sa tête dans ses deux mains.

L'art de la tribune offre un curieux mélange de réalisme et de stylisation. Le corps du Seigneur, plein de beauté, nous en montre un exemple. Si nous le comparons à la forme schématique du crucifié dans le Sacramentaire de Limoges (Bibl. Nat., Latin, 9438), nous sommes frappés de la fidélité du maître de la tribune à la réalité du corps nu. Mais si nous le rapprochons du Christ en croix du Sacramentaire de Metz (Bibl. Nat., Latin, 1141), nous

7. Voir Mérimée, *op. cit.*, p. 47 : « On voit plus loin une apparition de Jésus-Christ à Marie-Madeleine. Les têtes seules sont assez bien conservées : celle de la sainte est remarquable par l'expression de vive tendresse mêlée de douleur. »

apercevons la stylisation<sup>8</sup>. Ses proportions sont très élancées, les bras et les jambes démesurément allongés. Certains détails d'anatomie sont soulignés et accentués par une graphie ornementale : la rondeur du ventre est à la fois précisée et décorée par plusieurs lignes circulaires en amande ; sur la poitrine, sur les genoux, nous voyons également figurés deux petits cercles. Cette anatomie ornementale des nus est répétée sur les corps drapés, où les lignes blanches de rebaut dessinent le ventre en amande, et de petits cercles indiquent sur les vêtements la place des genoux et des épaules<sup>9</sup> (Pl. VIII; XIII, D, E).

Dans le dessin des personnages vêtus, nous retrouvons le même mélange de réalisme et de stylisation. Si quelques détails témoignent un souci réaliste assez pressant, comme nous l'avons remarqué tout à l'heure, la représentation de tous ces personnages est soumise dans l'ensemble à certaines conventions, bien établies. Le Christ à Emmaüs est plus grand que les autres figures de la scène; il se penche vers les disciples et son buste dessine une légère courbe prolongeant l'inclinaison de la tête; il est debout, les pieds symétriquement écartés; cette attitude n'est pas exempte de raideur, c'est celle d'un type conventionnel. Nous retrouvons, en effet, dans l'Apparition à sainte Madeleine, le même caractère, encore accentué par le geste du bras. Sainte Madeleine, pliant les genoux devant le Christ, nous offre un autre exemple de convention. Et nous en avons un troisième dans les personnages à jambes croisées, le saint Jean du tympan, les deux anges du doubleau. Nous pourrions énumérer de nombreux types de figures soumises à des règles analogues : les deux anges volant au-dessus du Martyre de saint Denis, les deux Saintes Femmes du pilastre gauche. Mais ce sont les trois premiers types qui sont les plus caractéristiques. Nous les retrouvons dans les peintures de la

8. Nous entrevoyons, sur ces trois exemples, les transformations successives du dessin du corps nu de l'époque carolingienne à l'époque romane.

9. Dans certaines peintures romanes, le dessin du corps nu montre deux ou trois lignes accolées sur la poitrine, indiquant les côtes. Cette graphie du nu, que nous constatons par exemple sur le crucifié de Vicq, est reportée sur le dessin du corps drapé : par exemple sur la figure de Joseph vendu par ses frères dans les fresques de Saint-Savin.

nef. Ils sont donc particulièrement importants, car ils constituent un des éléments communs à ces deux ensembles.

Ce sont les personnages à ventre en amande qui se présentent dans les peintures de la tribune. L'anatomie d'un corps bien articulé, au ventre arrondi et aux hanches accusées, est fidèlement rendue par le dessin de la draperie. Cependant, le ventre y est encore relativement petit et la saillie en est moins marquée que dans les figures de la nef et dans celles du porche. Cette différence entre des figures de la même famille graphique dénote une évolution du dessin. Le personnage au ventre en amande avait au début un aspect élégant avec sa draperie relativement lâche, en tout cas souple et librement traitée, tandis que la fin de l'époque romane tend à exagérer la saillie et la rondeur du ventre en collant les vêtements au corps<sup>10</sup>.

La proportion entre la tête, le buste et la partie inférieure du corps est la même que celle du porche où elle se traduit par les chiffres suivants : 1, 2, 4. Cependant, les personnages de la tribune sont très élancés, la tête mesure moins de la moitié du buste, et le buste est souvent moins long que la moitié de la partie inférieure du corps; ainsi la proportion de la tête par rapport au corps entier devient 1 à 8 ou 1 à 9, au lieu de 1 à 7 comme dans le porche. Ainsi les personnages de la tribune ont un aspect tout monumental et s'opposent à ceux du porche, qui tendent à un style de figurines.

Nous avons déjà parlé des deux types de draperies quand nous avons analysé les peintures du porche. Dans la tribune, les vêtements sont tous exécutés d'après cette graphie particulière que nous avons appelée « draperie de Saint-Savin », et qui superpose, à la draperie à l'antique des miniatures carolingiennes, des « motifs en fougère » de provenance orientale. Nous ne trouvons ici aucun exemple de l'autre type, celui de la draperie à plis dou-

10. Nous observons une semblable évolution du dessin des personnages habillés (à ventre en amande) dans les miniatures anglaises du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle; comparer le dessin des manuscrits de l'école de Winchester à celui des manuscrits exécutés au XII<sup>e</sup> siècle. Voir Millar : *La miniature anglaise du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles, 1926, pl. 4, 38, 41.

bles que nous examinerons dans la nef. Pourtant ces deux types de draperie ne s'opposent pas d'une manière absolue. En effet, sur le buste des princes de la scène du Martyre de saint Denis, ou bien sur le buste de Pilate, nous remarquons des plis fins en série de courbes concentriques comme dans la draperie du second type.

Le fond est composé de deux zones; zone claire en blanc ou en vert pâle et zone sombre en jaune ou en brun-rouge. La zone claire est tantôt large comme sur le tympan et occupe les trois quarts du fond, tantôt bien plus étroite, elle n'en occupe qu'un quart, juste derrière les épaules et les têtes des personnages, comme dans l'Apparition du Christ à sainte Madeleine. La zone sombre représentant la terre est toujours soulignée de rayures de ton plus foncé, destinées à accentuer l'impression du sol.

Il nous reste à parler des graphies des détails accessoires : architectures, arbres, montagnes, et de celle des motifs ornementaux. L'élément architectural est fréquemment utilisé en fonction de la nature même du sujet : sur le doubleau les scènes de Pilate assis et du Saint Sépulcre, sur le mur nord la Flagellation, sur le mur sud les trois scènes superposées, la « Pietà », la Mise au tombeau et la dernière non identifiée, nous en fournissent des exemples. L'architecture n'y encombre pas la composition. Elle est relativement simple et d'une forme encore tout antique. Les arbres, que nous voyons derrière Judas pendu et dans l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine, sont d'un type très particulier. Au sommet d'un tronc légèrement courbé, le peintre a disposé trois masses de feuillage aux contours arrondis; sur ces surfaces rondes sont peintes des fleurettes à trois ou à quatre pétales. L'ensemble est d'un aspect très décoratif. La montagne est figurée, elle aussi, d'une manière caractéristique : elle est composée d'une série de cônes superposés, dont chaque sommet est marqué par un point blanc et dont le modelé est rendu par une série de traits blancs. Nous observons ce dessin de montagne sous l'ange et l'une des Saintes Femmes, aux extrados de l'arcade.

Un mot des motifs d'ornement. Sur l'arcade de la baie donnant sur la nef, court une grecque et, encadrant celle-ci, une

bande de rinceaux qui s'enlève sur un motif de faux-marbre. Sur les piédroits, un autre motif de rinceaux où se détache une tête de lion. Mais il y a lieu d'insister sur un motif très particulier : au-dessous de quelques scènes, apparaît un ornement constitué par une série d'arcs, chacun composé de trois traits superposés, celui d'en haut étant plus large que les deux autres. Il court au bas des scènes du premier et du troisième registre, tout le long des murs de la tribune. Chaque arc renferme une botte de fleurs stylisées à trois pétales, à tige blanche, longue et souple. Cette bande d'arcs à fleurettes est très caractéristique; nous la retrouvons dans les peintures de la nef, au-dessous des scènes de la voûte (Pl. VII, B; IX, A; X, C).

L'artiste de la tribune est un grand maître qui possède une technique accomplie du dessin et de la composition et qui ne montre aucune négligence dans l'exécution des détails. L'état actuel de détérioration de ces peintures est d'autant plus regrettable qu'elles semblent avoir constitué l'une des meilleures séries de notre église. Les efforts laborieux de M. Socard ont abouti à des relevés qui nous font comprendre leur ancienne splendeur. Cet art se rattache directement à la tradition antique, renouvelée en Occident par la renaissance carolingienne; mais à cette tradition fondamentale, il a ajouté la stylisation, comme la marque originale de son temps. Ce qui nous frappe ici, c'est surtout la pureté du style; il est un et sans mélange, tandis que diverses manières ou, si l'on veut, divers éléments se combinent dans les peintures du porche et dans celles de la nef.

Nous avons déjà noté, à plusieurs reprises, des rapports entre les peintures de la tribune et celles du porche. La graphie des têtes, des mains et des pieds est la même; la draperie particulière que nous appelons la « draperie de Saint-Savin », et qui se présente abondamment dans les peintures de la tribune, se rencontre aussi au porche sous une forme simplifiée et parfois négligée. Le fond, composé d'une zone jaune ou brune, à rayures blanches et brun foncé, et d'un vaste champ vert, est commun à la tribune et au porche. La Vierge du tympan de la tribune avec son man-

teau couvert de plis en V qui pend devant le corps de forme triangulaire se retrouve au porche dans la Jérusalem nouvelle. Dans la même scène, nous voyons les deux personnages princiers vêtus de tuniques richement ornées et de manteaux attachés sur l'épaule gauche par une agrafe; ils reproduisent exactement des personnages princiers du Martyre de saint Denis de l'étage supérieur. Enfin les trois bandes à motifs ornementaux, grecques, rinceaux, faux-marbre, décorant la grande arcade de la tribune, apparaissent aussi dans la décoration du porche.

L'art de la tribune est supérieur par la qualité du dessin, par la pureté du style et par l'homogénéité des graphies du visage, du corps et de la draperie. Dans le porche, le dessin perd de sa vigueur; l'exécution laisse voir souvent des négligences de détails. Par ailleurs, le type des personnages vêtus de la tribune appartient au type ancien, tandis que celui du porche, avec son ventre très accusé à draperie collante représente un aspect tardif. Il nous semble, comme M. Focillon l'a récemment démontré, que les peintures de la tribune sont antérieures à celles du porche<sup>11</sup>; elles seraient le point de départ plutôt que l'aboutissement de cette magnifique école. L'art du porche se présente comme un héritage de l'art de la tribune et même comme son développement. Les figures, ayant perdu la qualité monumentale, présentent souvent un aspect de figurines et montrent déjà certains traits de sensibilité chez l'artiste; le souci de l'armature ornementale est plus marqué au porche, tant dans la structure des personnages que dans l'ensemble des compositions; mais c'est surtout le sens de la couleur qui s'y manifeste avec intensité. L'ensemble homogène, presque compact, des peintures du porche, groupées autour de la scène du tympan et soumises à la forme architecturale de l'emplacement, l'aspect animé des images fortement colorées, tous ces caractères nous prouvent que l'artiste n'était pas un simple imitateur du maître de la tribune, mais une personnalité très douée, qui sut imprimer à son œuvre la marque originale d'un talent et d'une époque.

11. Focillon, *op. cit.*, p. 23.

## II

Rien n'est plus difficile que l'examen des caractéristiques des fresques qui décorent la voûte de la nef ; elles sont inégales de valeur, elles sont dissemblables de style. Certaines têtes sont traitées avec une gaucherie manifeste ; celles d'Adam et d'Ève dans la seconde travée en entrant, celle de Joseph accusé ont été reprises par un artiste médiocre de la fin du moyen âge. D'ailleurs, les retouches postérieures semblent assez nombreuses dans les trois premières travées. D'autre part, pour une série aussi développée que la décoration de la nef, l'artiste a pu évoluer et transformer son style au fur et à mesure qu'il avançait dans son travail <sup>12</sup>.

Cependant il n'est pas impossible de distinguer des traces de mains différentes, comme M. Focillon l'a mis en lumière dans son récent ouvrage <sup>13</sup>. Comme lui, nous y voyons l'œuvre de trois artistes principaux, que nous appellerons le premier, le second et le troisième maîtres de la nef, à côté du maître de la tribune et du maître du porche.

Ainsi que nous l'avons remarqué à propos de la draperie dans les peintures du porche, les peintures de la nef présentent certains rapports avec celles-ci. Mais elles en ont plus encore avec celles de la tribune <sup>14</sup>, dans la formule du dessin, les proportions, les gestes conventionnels, les éléments accessoires et certains motifs d'ornement.

Le type et les proportions du corps humain restent les mêmes :

12. Les tapisseries de la cathédrale d'Angers, exécutées par Nicolas Bataille, tapissier parisien, vers 1380, d'après les cartons de Jean ou Hennequin de Bruges, offrent un exemple de cette transformation du style chez un même artiste. Si les scènes du début reflètent la composition des miniatures d'un manuscrit analogue à celui de la Bibliothèque de Cambrai (ms. 482), par contre les scènes postérieures de ces tapisseries gagnent en pittoresque et en effet. La différence de style entre le second et le troisième maîtres de la nef de Saint-Savin pourrait s'expliquer d'une manière analogue, par la nature même d'un ample travail.

13. Voir Focillon, *op. cit.*, p. 26.

14. *Ibid.*, p. 21.





personnages à la taille élancée et d'aspect monumental; certains types conventionnels se retrouvent à la fois dans la nef et dans la tribune. Les proportions sont les mêmes; elles se traduisent par les chiffres 1, 2, 4, avec la même tendance à l'allongement, surtout pour la partie inférieure du corps. Cette particularité accentue l'aspect monumental chez les personnages de la nef comme chez ceux de la tribune.

C'est le type du personnage à ventre en amande qui se rencontre dans la nef; la draperie en traits accusés semble même marquer davantage la saillie du ventre. Le dessin accentué des hanches, observé dans la tribune, existe également dans la nef : Abraham devant Dieu, les maçons de la Tour de Babel<sup>15</sup> nous en offrent de frappants exemples.

On retrouve aussi, comme nous l'avons dit, la plupart des gestes remarqués dans la tribune. L'image du Seigneur, de haute taille, qui se penche légèrement pour converser avec les autres personnages, telle que nous l'avons observée dans la scène de l'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs, s'y rencontre fréquemment<sup>16</sup>; le geste conventionnel de sainte Madeleine pliant les genoux se reconnaît dans le Noé présentant l'offrande au Seigneur et dans le Moïse recevant la loi de la main de Dieu<sup>17</sup>. Le type de personnages à jambes croisées, avec le bas du vêtement en éventail, s'y répète encore davantage; par exemple, le Seigneur entre Caïn et Abel, le Seigneur parlant à Noé, ou Dieu devant la Tour de Babel<sup>18</sup>. L'attitude d'une femme du peuple hébreu, habillée en jaune vif, debout à côté de la colonne de feu, rappelle celle des deux Saintes Femmes du pilastre de la tribune<sup>19</sup>. Parfois les maîtres de la nef emploient les motifs en fougère pour la draperie, comme dans la tribune, par exemple dans la figure d'Enoch invoquant Dieu; mais ces motifs sont ici d'une facture plus brutale et traités sans l'exquise finesse qui nous avait précédemment frappé.

15. *Ibid.*, p. 25, pl. 22.

16. *Ibid.*, pl. 9, 10, 11, 18.

17. *Ibid.*, pl. 18, 37.

18. *Ibid.*, pl. 10, 22, 13, 22, 23, 34.

19. *Ibid.*, pl. 34-35.

Parmi les accessoires, nous retrouvons surtout la montagne en cônes superposés, par exemple dans la Présentation de l'offrande par Noé <sup>20</sup>.

Le fond est également composé de deux zones : en haut, un vaste champ, blanc ou vert vif, en occupe les trois quarts; en bas, la terre est en jaune et brun ou vert, avec des rayures blanches et brun foncé. Mais ce qui nous frappe surtout, c'est la bande d'arcs à fleurettes qui court au-dessous des scènes des zones inférieures, tout le long de la nef. Ce motif, que nous avons analysé en parlant des peintures de la tribune, n'est pas commun; nous ne l'avons rencontré sur aucune autre peinture murale en France.

Il nous semble évident qu'il existe un fond commun démontrant une parenté d'origine entre le maître de la tribune et les différents maîtres de la nef. Ceux-ci auraient-ils puisé une partie des éléments de leurs peintures dans l'art du maître de la tribune ?

L'examen des fresques des trois premières travées à partir de l'entrée paraît justifier cette hypothèse <sup>21</sup>. Les scènes du côté sud racontent l'histoire de la Création du monde et celle d'Adam et d'Ève. Leur style est sensiblement différent, comme nous le verrons, du style des scènes des zones supérieures et de celui des zones inférieures des autres travées, c'est-à-dire de la quatrième jusqu'à la neuvième travée. L'ordre des scènes de ces trois premières, au moins en ce qui concerne l'histoire de la Création du monde et l'histoire d'Adam et d'Ève, n'est pas le même que celui des autres peintures de la nef

La seconde travée nous montre, du côté nord, dans le registre supérieur, la Création des végétaux et la Création des astres, et, dans le registre inférieur, la Création de la femme, Dieu présentant Ève à Adam, Ève conversant avec le Serpent <sup>22</sup>. La figure de Dieu plaçant le soleil et la lune dans le ciel mérite une attention

20. *Ibid.*, pl. 18.

21. *Ibid.*, p. 26, pl. 8. Voir aussi M<sup>lle</sup> Maillard, *ibid.*, pp. 57-61.

22. Dans la première travée, la peinture a entièrement disparu. Sur le côté sud de la seconde et de la troisième, nous avons la suite de l'histoire d'Abraham dans le style du second maître.

particulière. Son geste noble, sa tête finement dessinée rappellent les personnages de la tribune. La draperie légère aux fins plis blancs s'apparente à leur draperie. Les figures du soleil et de la lune sont également du type de la tribune, qui nous montre également, dans le médaillon contenant la main de Dieu et soutenu par deux anges, au-dessus de l'arcade, des étoiles exactement semblables à celles qui sont peintes ici, dans le demi-cercle du ciel, à côté du soleil et de la lune, avec leur huit branches longues, barrées transversalement, à leur extrémité, de deux ou trois traits courts dans le médaillon. Dans le registre inférieur, à gauche, l'image du Seigneur et sa draperie à plis fins sont bien exécutées dans le style de la tribune<sup>23</sup>. L'impression de ressemblance est rendue plus forte encore par la tonalité très sobre de cette peinture; l'artiste n'y emploie guère, outre le blanc, que le jaune et le brun-rouge.

Le style noble et fin de la figure du Seigneur, qui n'est pas cernée de lignes dures, la tonalité sourde de cette scène la distinguent nettement du reste des peintures de la nef et la rapprochent de celles de la tribune. Et, comme dans certaines scènes de la tribune, au-dessous du registre inférieur, nous retrouvons une bande d'arcs à fleurettes.

Ce sont là, non des signes fortuits d'identité, mais la preuve incontestable de relations étroites entre deux artistes. Nous désignerons l'auteur de cette partie de la décoration par le nom de premier maître de la nef. Son style se distingue aussi nettement des autres peintres qui ont travaillé à la voûte qu'il se rapproche, comme nous avons essayé de le montrer, de la manière et des procédés du maître de la tribune. S'il ne s'agit pas du même artiste, l'un, le peintre de la nef, peut être considéré comme le successeur ou comme l'élève de l'autre<sup>24</sup>.

23. Nous ne parlons pas de l'autre partie de cette scène, fortement retouchée à une époque avancée du moyen âge. Les têtes d'Adam et d'Eve, ainsi que celle du Seigneur qui se trouve entre eux, sont traitées avec une maladresse manifeste. Le peintre qui a exécuté la scène de la création du monde n'aurait jamais garni d'une barbe la figure d'Eve.

24. Pourtant le dessin du premier maître de la nef est moins précis que celui du maître de la tribune. Par exemple, les mains et les pieds sont d'une

Cependant la décoration de la nef nous impressionne surtout par des fresques situées sous le berceau continu de la quatrième à la neuvième travée. Ces fresques nous paraissent sensiblement différentes de celles des trois premières travées que nous venons d'examiner. Nous y voyons nettement deux manières distinctes : le style des zones supérieures et le style des zones inférieures. Nous sommes fondés à supposer deux artistes différents, que nous désignerons, respectivement, comme le second et le troisième maître de la nef<sup>25</sup>.

Nous attribuons à la main du second maître une série de compositions qui commence du côté nord par la scène des « premiers hommes au travail » (presque entièrement détruite) et qui finit du côté sud par l'histoire d'Abraham<sup>26</sup>. Au nord, l'arche de Noé, la famille de Noé reçue par le Seigneur ; au sud, l'ivresse de Noé, Cham maudit, la Tour de Babel, l'apparition de Dieu à Abraham et la séparation d'Abraham et de Lot sont les scènes qui nous font comprendre le mieux la manière du second maître de la nef. C'est avant tout un art de puissant dessinateur. Des lignes très accusées, inconnues jusqu'ici, tant à la tribune que dans la Création et l'histoire d'Adam et d'Eve, cernent les figures, auxquelles elles donnent un aspect énergique et souvent sauvage. L'emploi constant des verts olive, des jaunes et des bruns-rouges vifs détermine une tonalité vigoureuse qui s'oppose à la sobriété subtile du maître de la tribune.

C'est ici que nous sentons le plus vivement la différence de style entre les deux artistes. Le dessin du visage, du corps, de la draperie, dans les scènes des registres supérieurs, montrent des éléments que le peintre de la tribune ne connaissait pas. Leur

exécution un peu molle et sommaire, si on les compare à ceux de la tribune. La tête du Seigneur est un peu stylisée et sans cette expression profonde que nous rencontrons souvent dans les peintures de la tribune. Enfin, le motif de la bande d'arcs à fleurettes de la nef est légèrement différent de celui de la tribune : chaque fleurette est séparée de sa voisine par un rang de petits traits blancs ; par ailleurs, l'exécution est moins soignée.

25. Voir Focillon : *Peintures*, p. 26.

26. *Ibid.*, pp. 26-30, pl. 9-25. Voir aussi M<sup>lle</sup> Maillard, *op. cit.*, pp. 61-79, fig. 16-30.

facture est simple et nette. Les têtes sont définies par des traits simples en brun-rouge foncé; il y est peu question de modelé soigné en ton de lumière et en ton d'ombre. Les têtes, de forme sensiblement rectangulaire, sont cernées; leurs sourcils sont épais et longs, souvent composés de deux ou trois traits; les yeux sont grands avec un ferme contour, ils ont un regard intense et assez farouche; la ligne de la paupière supérieure dépasse souvent celle de la paupière inférieure; le nez est long, également dessiné avec beaucoup de précision linéaire, les narines souvent cernées, l'ensemble donnant un trèfle régulier. La bouche, large et arquée, est fermement écrite et, aux commissures, barrée d'un trait; au-dessous de la bouche, une ligne en arc accuse la saillie du menton. Le dessin des têtes est solide, précis, les visages ont une expression intense. Ces caractères, nous allons le voir, se rencontrent dans de nombreux manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle.

Dans cette partie de la nef, malgré l'unité du parti et la constance physionomique générale, on peut distinguer trois types fortement accusés. Le premier, le plus fréquent, a des traits fermes et réguliers, une expression concentrée comme le type que nous venons de décrire<sup>27</sup>. Il se retrouve, par exemple, dans les Chroniques d'Adhémar (B. N., Latin, 5927, f<sup>o</sup> 157), la Vie de sainte Radegonde (Bibl. de Poitiers, ms. 250), le Recueil de scènes de la Vie de saint Martin (Bibl. de Tours, ms. 1018), la seconde Bible de Saint-Martial de Limoges (B. N., Latin, 8, f<sup>os</sup> 41, 91) et un Lectionnaire de Saint-Martial de Limoges (B. N., Latin, 5301, f<sup>o</sup> 236<sup>ro</sup>). Le second type peut être considéré comme une variante du premier; l'expression n'est plus celle de la concentration, mais de la bonhomie, comme chez les membres de la famille de Noé à la sortie de l'arche<sup>28</sup>. Ce type de visages figure dans certains manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle, par exemple, quelques têtes masculines dans la Vie de sainte Radegonde et dans la Vie de saint Aubin d'Angers (B. N., Nouv. Acq. Lat., 1390). Le troi-

27. Par exemple dans les scènes suivantes : l'ivresse de Noé, la tour de Babel, l'apparition de Dieu à Abraham, la séparation d'Abraham et Lot, la délivrance de Lot. Voir Focillon, *op. cit.*, pl. 19, 21, 22, 23, 24.

28. Focillon, *op. cit.*, pl. 16.

sième type montre une tête très allongée, avec une chevelure abondante et une barbe pointue donnant un contour triangulaire au visage; il a souvent une expression comique. Il apparaît surtout dans le côté nord des zones supérieures<sup>29</sup>. On le retrouve dans certaines figures archaïques de l'un des manuscrits de saint Bertin (Bibl. de Boulogne, ms. 20, début du XI<sup>e</sup> siècle), et des Chroniques d'Adhémar (B. N., Latin, 5927, f<sup>o</sup> 280, début du XI<sup>e</sup> siècle). Ces rapprochements nous font entrevoir l'étroite relation qui existe entre les graphies de Saint-Savin et celles des figures des manuscrits romans (Pl. XII, A, B, C, D, E, F; XIII, C).

Revenons à l'examen de nos peintures. Les mains et les pieds sont, comme les têtes, dessinés en lignes vigoureuses brun foncé, sans modelé par tons de lumière et d'ombre<sup>30</sup>. Les mains sont souvent très grandes par rapport aux autres parties du corps.

Le traitement de la draperie nous montre une formule différente de celle de la tribune; le dessin est plus simple; un pli double souligne d'abord la forme du ventre en amande; puis deux ou trois plis doubles dessinent des arcs sur le buste, suggérant ainsi un modelé; enfin deux ou trois plis doubles en V, entre les cuisses, complètent le dessin de cette draperie<sup>31</sup>. Les vêtements sont parsemés, le plus souvent, de motifs à trois points, blancs ou du ton local foncé<sup>32</sup>. L'artiste de la nef emploie parfois, sur la draperie à plis doubles, des motifs en fougères semblables à ceux de la tribune<sup>33</sup>, ou bien encore il emploie, à côté de cette draperie à plis doubles, celle de la tribune, comme sur l'image d'Enoch invoquant Dieu<sup>34</sup>. Dans les peintures du second maître de la nef,

29. *Ibid.*, pl. 11-13, 18. L'origine de ce type pourrait remonter au dessin des manuscrits de l'école de Tours, par exemple la figure du Christ de l'Évangélaire de Lothaire (B. N., latin 266, fol. 2 v<sup>o</sup>).

30. *Ibid.*, fig. 5.

31. *Ibid.*, pl. 10, 19, 20, 22, 24.

32. Cette draperie à plis doubles avec motifs à trois points est très répandue dans les manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle; nous la retrouvons dans le Recueil des scènes de la vie de saint Martin, le Cartulaire de Vierzon (B. N., latin 9865), la vie de sainte Radegonde, le *Beatus* de Saint-Sever (B. N., latin 8878).

33. Focillon, *op. cit.*, pl. 16, 22. Dans les manuscrits, nous avons également des exemples de la draperie à plis doubles avec des motifs en fougère : la Bible d'Angers (Bibl. d'Angers, ms. 3-4), la Vie de sainte Radegonde, la Vie de saint Aubin d'Angers, le Sacramentaire de Limoges (Planche xiii, e).

34. Focillon, *op. cit.*, pl. 12; voir également pl. 10, 17, 18.

les grandes lignes de la draperie sont dessinées par des lignes très accusées et elle paraît lourde à côté de celle de la tribune (Pl. XII, B, C, E, F; XIII, C).

Cependant, malgré certaines différences dans les détails du dessin des personnages et de la draperie, l'ensemble des peintures du second maître suit les principes posés par le premier, ainsi que ceux du maître de la tribune, dans la structure des personnages : proportions élancées, aspect monumental, types conventionnels se retrouvent dans les peintures du second maître. Mais la facture sauvage de cet artiste confère aux personnages une expression toute différente. L'attitude et la proportion harmonieuse du corps sont parfois déformées, au profit de gestes familiers, au profit du mouvement. Tous ces traits révèlent à la fois la fraîcheur de l'inspiration et la vigueur du sentiment.

En suivant l'ordre des histoires de la Bible, nous nous apercevons d'un changement de style quand nous arrivons aux scènes de l'histoire de Joseph, qui figurent sur la zone inférieure du côté sud, de la quatrième à la neuvième travée<sup>35</sup>. Le maître des zones supérieures (le second maître) cherchait surtout la qualité narrative, à la manière des conteurs du moyen âge; il s'attachait à produire un effet dramatique, par une expression franche et naïve, sur l'imagination populaire, et il y parvenait surtout par la mise en page des personnages et par leurs gestes. L'artiste de l'histoire de Joseph et de l'histoire de Moïse, sans rien perdre de la qualité narrative et dramatique du maître des zones supérieures, apporte un raffinement particulier dans la couleur et dans la composition; au lieu de personnages à l'expression intense et parfois violente, il dessine des figures dont la mimique et le sentiment sont adoucis. Le souci décoratif contrôle désormais la véhémence des attitudes; il impose même au dessin un certain maniérisme. Pour bien saisir cet accent particulier, on n'a qu'à comparer la figure du Seigneur devant la famille de Noé sortant de l'arche à celle de l'ange devant la colonne de feu, juste sous l'arche de Noé, ou

35. *Ibid.*, pp. 30-32, pl. 26-37. Voir aussi M<sup>lle</sup> Maillard, *op. cit.*, pp. 79-90, fig. 31-34.

bien le groupe de la famille d'Abraham au groupe du peuple hébreu sortant du Nil<sup>36</sup>. Ce maniérisme du dessin dénote une sensibilité profonde. La composition des scènes de l'histoire de Joseph et de celle de Moïse est inspirée et soutenue par le souci du décor et le souci d'un ordre intérieur; en insérant des éléments architecturaux, l'artiste a évité de laisser trop de vides autour des personnages et a su faire jouer harmonieusement le fond avec les images peintes. Comme Mlle Maillard le remarque avec justesse, l'architecture du fond de la scène où Jacob envoie Joseph rejoindre ses frères laisse voir la campagne à travers la porte ouverte; la même préoccupation subtile apparaît dans la scène de Joseph en prison. L'effet de cette perspective décorative est remarquable<sup>37</sup>.

Le maître des zones supérieures employait principalement le jaune, le brun-rouge et le vert; sa manière de distribuer les couleurs était simple, les personnages se détachent brusquement sur le fond, sans que les rapports chromatiques soient échelonnés et nuancés. Il était avant tout un puissant dessinateur. Le maître de l'histoire de Joseph, au contraire, est un coloriste savant et délicat, qui fait jouer les tons avec beaucoup d'art et qui exprime une personnalité bien définie dans leur choix et dans leurs correspondances. Dans la scène où Jacob, assis dans sa demeure, envoie Joseph vers ses frères, le vert n'est plus la note colorée d'un panneau de fond. Éclairci, noté de blanc, il intervient dans la composition même, dans les figures, sur le vêtement du berger, sur une bête de son troupeau; dans la scène suivante, Joseph vendu aux marchands ismaélites est vêtu d'une tunique du même ton, tandis que l'un des chevaux des marchands est brun-rouge clair. La présence de ces demi-tons, qui produit un effet de gradation subtile à côté des tons foncés, enrichit et nuance la qualité expressive de ces scènes; quelque chose de plus qu'un souci narratif ou dramatique apparaît : la couleur exprime une sensibilité toute personnelle.

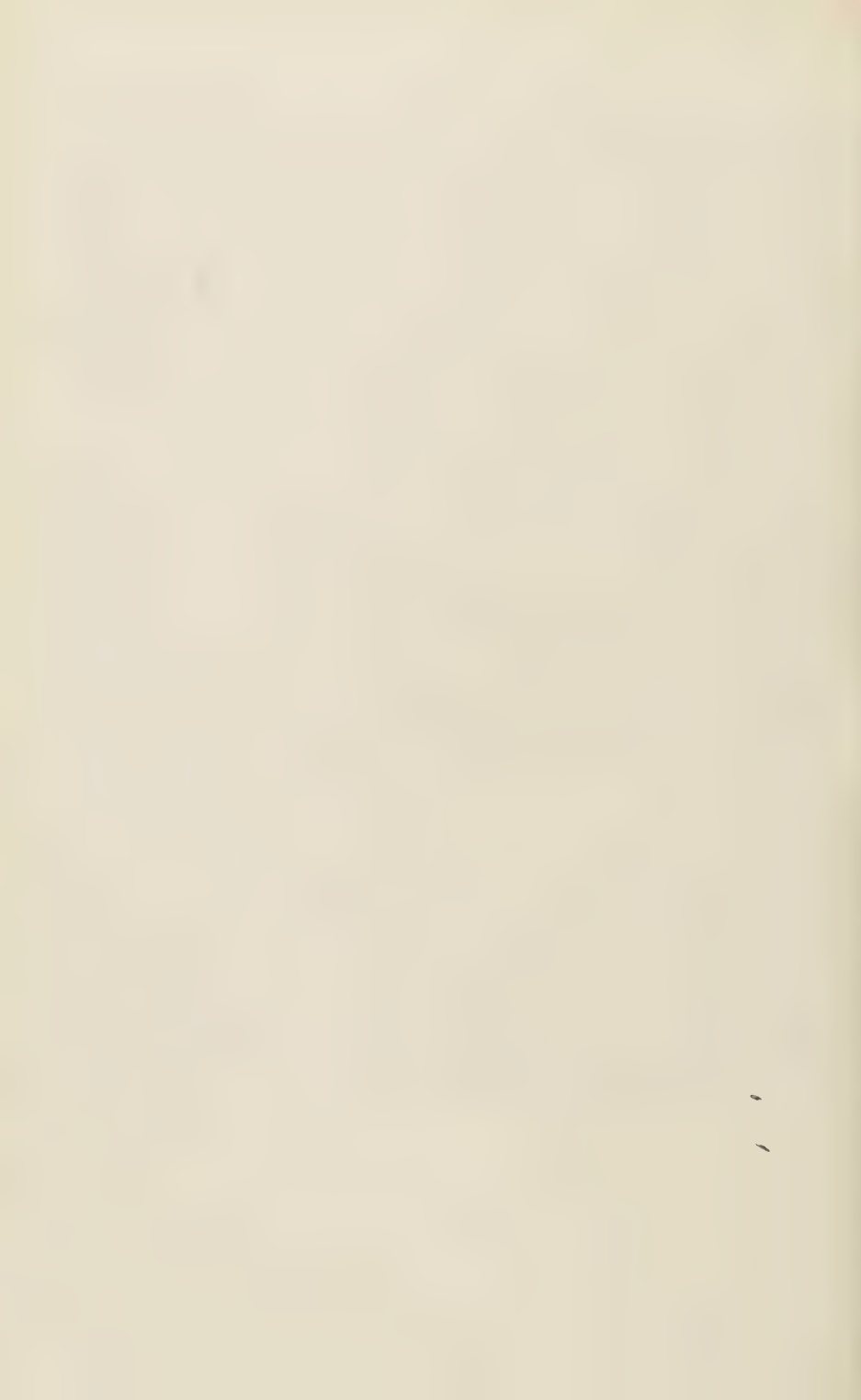
36. *Ibid.*, pl. 17 et 34, 23 et 34, 24 et 32.

37. *Ibid.*, pl. 26, 29; Mlle Maillard, *op. cit.*, p. 80.



(Cliché Archives Phot.)

Porche de Saint-Savin ; doubleau à l'entrée de la nef.  
Côté Sud.



En face de l'histoire de Joseph, dans la zone inférieure du côté nord, se succèdent les scènes de l'histoire de Moïse qui ferment le grand cycle des peintures de la nef. Nous y retrouvons le même sens aigu du chromatisme, le maniérisme d'un dessin à la fois sensible et décoratif, l'habileté de la mise en scène<sup>38</sup>.

Ces qualités si notables dans les scènes des zones inférieures nous autorisent à supposer une main différente de celle qui exécuta les scènes des zones supérieures, celle d'un troisième maître. Son art est cependant très proche de celui du second. Le trait de son dessin est également vigoureux; les graphies des personnages et de la draperie sont, dans les grandes lignes, les mêmes que celles du second maître; ses personnages sont d'aspect monumental et ont une lenteur de mouvement où l'on discerne toutefois un certain rythme. Le troisième maître a employé certaines graphies du maître de la tribune : les visages, dessinés avec une force simple et pleine d'accent, portent des taches de lumière disposées comme dans la tribune; la graphie de la « draperie de Saint-Savin » est habilement combinée à la facture de la draperie à plis doubles<sup>39</sup> (Pl. XI, C). Ainsi s'adoucit l'expression sévère et même parfois sauvage, qui donne une âpreté pleine de grandeur au second maître; ainsi l'effet décoratif est nuancé et enrichi.

Tels sont donc, si nous ne nous trompons pas, les trois artistes qui ont décoré la nef de Saint-Savin. Au premier, nous devons les scènes de la Création et de l'histoire d'Adam et d'Ève dans les trois premières travées; au second, les scènes des zones supérieures à partir de la quatrième travée jusqu'à la neuvième et la suite de l'histoire d'Abraham dans les trois premières travées (côté méridional); au troisième, les scènes des zones inférieures à partir de la quatrième travée jusqu'à la fin. Cependant, comme le remarque M. Focillon, il se dégage de l'ensemble de la décoration de la nef une impression de grande unité<sup>40</sup>. Depuis le début jusqu'à la fin, nous trouvons les mêmes principes appliqués à la

38. *Ibid.*, pl. 32, 33, 34 surtout.

39. *Ibid.*, pl. 35, 36.

40. *Ibid.*, p. 25.

représentation des personnages et des accessoires, à la composition des fonds et de l'ornement. L'ensemble est dominé par les graphies du second maître qui a su y faire intervenir certains éléments de la tribune avec une force très expressive. Mais les caractères propres à chacun de ces artistes ne valent pas seulement en eux-mêmes; ils ne servent pas seulement à les distinguer. Ils permettent aussi d'établir entre eux certains rapports dans le temps et d'esquisser l'ordre selon lequel se sont succédé leurs travaux respectifs.

L'art du premier maître rappelle de très près celui du maître de la tribune, dont il peut être considéré comme le successeur direct. Les fresques de la tribune sont antérieures à toutes celles de la nef. Elles sont sans doute les plus anciennes de Saint-Savin.

L'art du troisième maître est à comparer à celui du maître du porche par son caractère éclectique, par la manière dont il combine des éléments empruntés à l'art de la tribune et à celui des zones supérieures de la nef. C'est surtout par le dessin des figures, par le sens de la couleur, par le souci de la composition et de la mise en scène décoratives qu'il se rapproche du maître du porche, mais avec une différence très sensible : l'art du troisième maître conserve une grandeur monumentale, il n'a rien de cette vivacité alerte, de ce style de figurines qui caractérisent les peintures du porche. La décoration de Saint-Savin nous offre d'autres points de comparaison avec celles-ci. Dans la chapelle axiale subsistent quelques restes de peintures, d'ailleurs fort retouchées plus tard, qui représentaient des épisodes de la vie de la Vierge. Quelques têtes des anges ont un dessin très proche de celui des têtes des anges du porche. Mais ces peintures sont manifestement postérieures à l'œuvre du troisième maître de la nef. Il y a là un sérieux indice qui nous permet de placer également les fresques du porche à une période postérieure à celle de l'activité du troisième maître.

Telle est, à notre sens, la succession des travaux dans les trois parties de l'église. Les différences qui les séparent ne nous dissimulent pourtant pas qu'elles ont en commun un certain nombre de formules élémentaires. L'art du maître de la tribune est ho-

mogène; il dispose d'une seule formule pour les personnages et la draperie. Le maître du porche la reprend, non seulement pour les graphies du visage, du corps et de la draperie, mais aussi pour la décoration ornementale et pour le fond; cependant il dispose d'une autre formule pour le dessin de la figure humaine et surtout pour la draperie; de plus, il montre un sens de la couleur que le maître de la tribune ne possède pas. Sur ces deux points, il rejoint les maîtres de la nef, notamment le troisième. Le premier maître de la nef est un fidèle continuateur de l'art de la tribune. Le second maître fait intervenir un dessin d'une vigueur étrange, dont nous retrouvons l'accent dans différents manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle; la graphie des personnages et de la draperie est toute différente de celle de la tribune. De cette dernière, il ne se sépare pourtant pas d'une façon radicale, il en emploie également les procédés, notamment dans certains plis, dans certains gestes, dans la figuration du sol strié de rayures, dans la bande d'arcs à fleurettes. C'est sans doute chez le troisième maître que nous voyons se fondre complètement les deux styles, mais avec un sens nouveau de la couleur, avec une sensibilité plus affinée, et nous avons en lui un type parfait, achevé, de peintre roman.

### III

Il nous reste à examiner la question des dates de ces peintures. Nous ne possédons aucun renseignement qui permette de savoir à quel moment précis elles furent exécutées. Nous n'avons même aucun document historique, aucune inscription qui aide à préciser l'époque à laquelle fut construite l'église actuelle. Cependant les dates proposées par Mlle Maillard pour les diverses campagnes nous semblent justifiées; elles peuvent servir de base pour résoudre le problème chronologique de la décoration peinte.

Les six travées de la nef couvertes d'une voûte en berceau continu datent vraisemblablement du début du XII<sup>e</sup> siècle; les pein-

tures de ces travées, celles du second et du troisième maîtres de la nef, sont donc postérieures à cette époque.

D'autre part, certains auteurs sont d'accord sur ce point qu'une partie des peintures de Saint-Savin remonterait à la fin du XI<sup>e</sup> siècle ou au début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Cette supposition, généralement admise, semble confirmée par la comparaison de ces fresques avec d'autres peintures murales de la région<sup>42</sup>, et avec certains manuscrits romans. La tradition carolingienne est encore très puissante dans les fresques de la tribune; alors que n'y apparaissent pas les procédés de composition ornementale et le sens de la couleur qui existent chez le troisième maître de la nef et qui, sous l'influence des émaux et des vitraux, se développeront pleinement dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons placer le commencement du travail de la décoration peinte peu après l'achèvement de la nouvelle partie de la nef, c'est-à-dire vers le début du XII<sup>e</sup> siècle. Les peintures de la tribune dateraient de cette époque au plus tard; et vraisemblablement les scènes de la Genèse des trois premières travées de la nef lui ont immédiatement succédé. Après quoi, il y aurait eu une légère interruption, marquée par le changement dans l'ordre des scènes et dans le style. Ensuite la seconde partie de la nef a suc-

41. Pour Mérimée, les fresques de la nef, de la crypte, du vestibule (porche) et de la tribune dateraient de 1050 à 1150 au plus tard (voir Mérimée : *Notices*, p. 58).

Pour Gélis-Didot et Laffillée, les peintures de la nef, du porche et de la tribune seraient de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle ou de la fin du même siècle. Seule, la décoration de la crypte est un peu postérieure et date du XII<sup>e</sup> siècle.

M. Mâle place l'exécution de la plupart des fresques au début du XII<sup>e</sup> siècle (voir *Histoire de l'Art* d'André Michel, tome I, 2<sup>e</sup> partie, p. 758).

Pour Lasteyrie, elles sont plus tardives et notamment les peintures du porche seraient d'une période avancée du XII<sup>e</sup> siècle (voir Lasteyrie : *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929, p. 550).

Pour M<sup>lle</sup> Maillard, les peintures du porche datent de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, celles de la nef et de la crypte du milieu ou de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et celles de la tribune, qui viennent à la fin de la série, datent de la seconde moitié du même siècle.

Pour M. Focillon, les plus anciennes des fresques remontent aux dernières années du XI<sup>e</sup> siècle et la plupart datent du XII<sup>e</sup>, les peintures du porche sont visiblement postérieures à celles de la tribune et celles de la crypte sont les plus tardives parmi les quatre groupes de Saint-Savin.

42. Par exemple les fresques anciennes du baptistère Saint-Jean de Poitiers. Voir Focillon : *Peintures*, p. 35, fig. 6, 13, pl. 40-42.

cessivement reçu les peintures du second maître et celles du troisième; elles se placeraient vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. C'est après cette date, dans la seconde moitié du siècle, que les fresques du porche auraient été exécutées. Telles sont les dates que nous proposons d'assigner aux peintures des trois parties de l'église<sup>43</sup>.

43. Il y a une autre hypothèse : on peut faire remonter les peintures de la tribune et celles des trois premières travées de la nef peu après l'achèvement de la construction de cette partie, vers 1075-1100; celles du second et du troisième maîtres de la nef, peu après la construction de la seconde partie de la nef, vers 1100-1125. Les peintures du porche dateraient approximativement de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE IV

### ORIGINE CAROLINGIENNE DE LA PEINTURE DE SAINT-SAVIN

#### I

D'où vient l'art des peintures de Saint-Savin, notamment celui des peintures de la tribune ? Elles se présentent comme un ensemble si bien développé et d'un style si fortement établi que nous avons l'impression de l'apparition soudaine d'une nouvelle école de peinture, isolée et sans lien apparent avec aucune autre école d'Occident à l'époque précédente. Frappé par la qualité du dessin, Mérimée, le premier, pensa aux maîtres byzantins.

Mais cette peinture poitevine est-elle, en effet, dérivée de la peinture byzantine ? La décoration de la charmante petite chapelle de Berzé-la-Ville témoigne de l'infiltration en France de l'art de Byzance. Mais la peinture de Saint-Savin s'oppose, par sa technique à fond clair, par ses motifs d'ornement et par ses graphies du corps, du visage, des mains, à la peinture de Berzé-la-Ville. L'étude méthodique de la draperie de cette peinture, faite par M. Mercier, montre que non seulement la draperie de la tribune, mais aussi celle du second maître de la nef n'ont rien à voir avec la draperie de Berzé-la-Ville. Les graphies de la tête, des mains et du corps chez les maîtres de Saint-Savin diffèrent nettement du type byzantin du X<sup>e</sup> siècle.

L'art de l'Orient chrétien est double. A côté de l'art officiel de Constantinople existait un art indigène des provinces de l'empire. On sait que le rôle joué par la Syrie, l'Égypte copte, la Mésopota-

mie, l'Anatolie, dans la formation de l'art byzantin fut considérable. La décoration murale des églises rupestres de Cappadoce montre que l'activité de cet art provincial en Anatolie travaillant sur la tradition syrienne, persista sous la dynastie macédonienne et même jusqu'au temps des Paléologues<sup>1</sup>.

On distingue deux groupes dans ces dernières peintures. Le groupe ancien, datant du IX<sup>e</sup> et du X<sup>e</sup> siècle, proprement cappadocien, continue la tradition du premier art chrétien d'Orient. A partir de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle, l'influence de la capitale se fait sentir de plus en plus. Le style, aussi bien que l'iconographie, s'inspire des modèles byzantins de Constantinople. C'est de cette période que datent les meilleurs exemples de la peinture cappadocienne. Mais c'est l'art du premier groupe qui intéresse particulièrement notre recherche. Son importance iconographique a été mise en lumière par différents auteurs<sup>2</sup>. A cette source d'une iconographie orientale qui évoluait partant de la tradition syrienne du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle, les artistes romans ont fait plus d'un emprunt, qui vint enrichir leur répertoire.

La décoration des églises rupestres du groupe ancien est essentiellement constituée par les scènes évangéliques, des figures isolées de saints et des motifs d'ornement. Plus rares sont les scènes de l'Ancien Testament, des Actes des Apôtres et des Vies des saints<sup>3</sup>. Sur la conque de l'abside se trouvent tantôt l'image de la Vierge assise avec l'Enfant, tantôt, plus fréquemment, l'image du Christ entouré des symboles évangéliques, parfois accompagné de deux archanges<sup>4</sup>. Dans la nef, les scènes sont superposées en registres. Les voûtes en berceau sont généralement réservées au cycle évangélique, tandis que les parois reçoivent les figures des saints. Les scènes évangéliques se divisent en trois groupes,

1. G. de Jerphanion : *Les Églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1935.

2. E. Mâle : *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1928, 3<sup>e</sup> édition, chap. II, pp. 55-106; G. de Jerphanion : *La Voix des Monuments*, Paris-Bruxelles, 1930, pp. 201 et suiv.

3. Il faut noter la différence du programme de décoration entre l'église de Saint-Savin et les églises cappadociennes de ce groupe.

4. C'est aussi l'aspect que nous présentent certaines absides des églises catalanes de l'époque romane.

l'Enfance, le Miracle et la Passion. Elles se succèdent chronologiquement et restent fidèles au cycle narratif du VI<sup>e</sup> siècle.

La technique de ces peintures d'un aspect rustique, mais pleines de verve et d'un caractère foncièrement narratif, n'est pas sans parenté avec celle des peintures murales du Poitou et du pays de la Loire. Le fond est généralement divisé en trois zones : le ciel bleu grisâtre, le sol vert foncé et, entre eux, une zone intermédiaire, laissée à l'état de badigeon. Les personnages s'y détaillent, serrés les uns contre les autres et laissant peu de vide sur le fond ; les éléments d'architecture sont réduits au minimum. Les couleurs sont variées ; nous y trouvons en général le blanc, des bruns-rouges, des verts, des bleus, parfois des jaunes. Le peintre procède par larges touches et par teintes plates sans dégradés, l'ombre est obtenue par un ou plusieurs traits de ton local, mais plus foncé ; la lumière par des traits de blanc pur ou d'un blanc tirant sur le ton local. Un vif souci du coloris se fait jour dans ces fresques. Les couleurs sont disposées suivant le principe de l'alternance des tons clairs et des tons foncés<sup>5</sup>.

Les personnages sont de taille ramassée et offrent des traits communs avec ceux des manuscrits syriens<sup>6</sup>. Les visages ont une expression âprement réaliste, mais parfois leurs traits réguliers rappelant le type carolingien du groupe Ada. Dans l'ensemble, ces peintures affirment nettement la filiation qui les rattache à l'art syrien des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Si nous étudions de près l'exécution, nous voyons que les visages sont d'un ton uni, jaunâtre ou rosé et d'un modelé très sommaire, avec des traits fortement accusés par une ligne brune, souvent doublée d'une ligne blan-

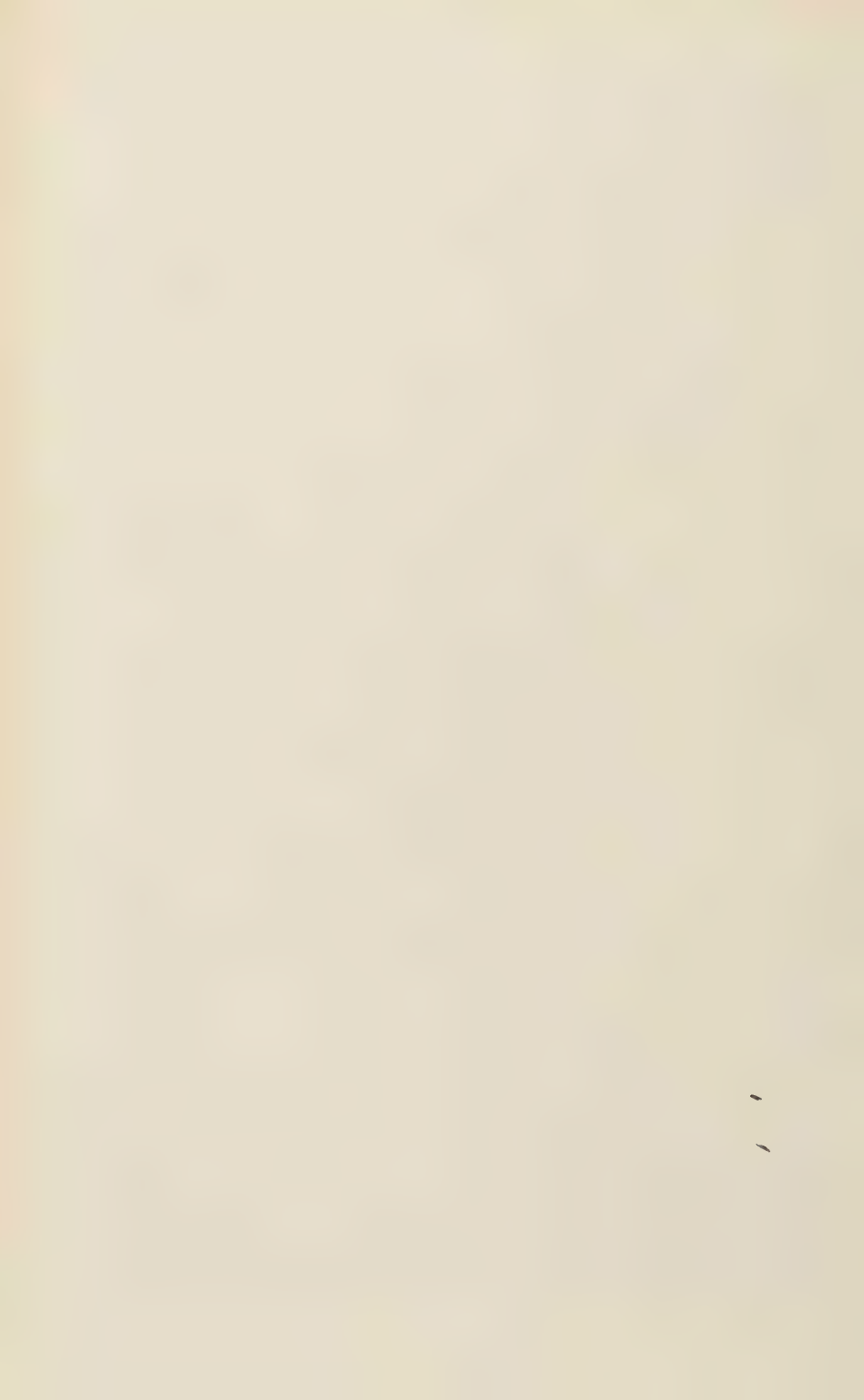
5. Les peintures cappadociennes sont de la même technique que les peintures romanes de l'Ouest. Ce ne sont pas des fresques proprement dites ; la couleur ne formant qu'une mince pellicule ne fait pas corps avec le mur comme dans la vraie fresque. Certains détails de l'exécution rappellent aussi la technique romane. Le P. de Jerphanion a noté, dans une chapelle, à *Boyalé Déressi*, près de Djémil, l'esquisse préliminaire à l'ocre rouge sur l'enduit.

6. Par exemple, Évangile syriaque de Florence, Évangile d'Etschmiadzin, Évangile de Rossano, Fragments de Sinope. Voir Ch. Diehl : *Manuel d'art byzantin*, tome I, pp. 253-259, fig. 123-129. Pour la date de l'Évangile syriaque de Florence, voir *La Catalogne à l'époque romane*, Paris, 1932, p. 108 (Ph. Lauer).



(Cliché Archives Phot.)

Porche de Saint-Savin : doubleau à l'entrée de la nef, côté nord.



che. Le cerne du contour et des traits est dur. La lumière souligne de blanc l'arcade sourcilière, l'arête du nez, la fossette du menton. On remarque quelquefois un petit trait ou un petit arc reliant les sourcils au niveau de la naissance du nez, élément de la graphie du visage que nous avons rencontré à Saint-Savin.

Le traitement du nu, tel que nous le montre la tribune, est déjà notable à Qouchlouq de Qeledjar<sup>7</sup>. A Saint-Savin, nous avons remarqué deux cercles sur les épaules du Christ : en Cappadoce, ce sont deux disques ovales entourés de cercles. Nous en avons un autre exemple, identique, dans le Baptême du Sacramentaire de Limoges (Bibl. Nat., Latin, 9438). En Cappadoce même, cette formule s'est maintenue longtemps, puisque nous la retrouvons dans de nombreuses peintures postérieures, par exemple, celle de Qaranleq Kilissé et celle de El Male Kilissé<sup>8</sup> (Pl. XIII, E, F).

Il est plus remarquable encore de rencontrer en Cappadoce le motif en fougère de la draperie de Saint-Savin. Les vêtements des Apôtres, dans la scène de l'Ascension à la Chapelle 6 de Gueurémé, un des plus anciens monuments du groupe archaïque, montrent, sous une forme simple, mais incontestable, les trois types de ce motif. De même dans l'Ascension peinte à la coupole, dans la chapelle d'El Nazar. Et les anges soutenant la gloire du Christ ne rappellent-ils pas, par une certaine raideur du geste, les anges volants du Martyre de saint Denis, dans la tribune ? La draperie à motif en fougère existe partout dans les fresques du groupe archaïque. Elle en est un des éléments habituels<sup>9</sup>. Il n'y a donc aucun doute que ce motif ne soit de provenance orientale (Pl. XI, F).

D'autres rapprochements s'imposent. Un cheval de l'ancienne église de Toqali Kilissé (scène du voyage à Bethlénem) présente

7. Jerphanion, *op. cit.*, Album, pl. 60, n. 4.

8. Ce type plus évolué du nu se rencontre dans le Christ crucifié du même manuscrit limousin (B. N., latin 9438).

9. Chapelle 6 de Gueurémé (Jerphanion, *op. cit.*, pl. 29-32), chapelle de la Théotokos (*ibid.*, pl. 34, 35, 37), chapelle d'El Nazar (pl. 39-41), église de Qeledjlar (pl. 44-58), Qouchlouq de Qeledjlar (pl. 60), Toqali Kilissé (ancienne église, pl. 63-69), chapelles 1, 2, 3, à Belli Kilissé de Soghanle (pl. 182, 183, 185), Sainte-Barbe de Soghanle (pl. 187-189).

sur sa croupe une série de cercles concentriques en ton de lumière, comme le cheval de saint Michel au porche de Saint-Savin<sup>10</sup>. L'étoile à huit branches longues barrées d'une série de petits traits transversaux que nous rencontrons fréquemment à Saint-Savin se retrouve dans l'église cappadocienne des Saints-Apôtres. L'arbre stylisé derrière Judas pendu ou à côté de sainte Madeleine dans la tribune de Saint-Savin a son pareil dans la Chapelle 6 de Gueurémé, derrière les Apôtres de l'Ascension<sup>11</sup>. La montagne en cônes superposés figure dans la Nativité à Qouchloup de Qeledjar<sup>12-13</sup>.

La draperie particulière des fresques archaïques disparaît presque totalement dans les peintures du groupe plus récent. Dans la nouvelle église de Toqali Kilissé, les peintures datant de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle manifestent déjà une tendance différente qui trahit l'influence de Constantinople<sup>14</sup>. La draperie est du type anticobyzantin à plis naturels. Les personnages deviennent plus élancés. Leurs visages soigneusement exécutés ont l'accent de la réalité, ils expriment avec vivacité des sentiments nuancés. Ils sont minutieusement modelés sur une teinte brun foncé avec de légères retouches de rouge et de vifs rehauts de lumières bleutées.

Notre rapide examen de la peinture cappadocienne nous a révélé une étroite parenté entre celle-ci et la décoration de Saint-Savin. La peinture romane contient de nombreux éléments qui lui viennent de l'art chrétien d'Orient<sup>15</sup>. Deux questions peuvent se poser : ou bien le maître de la tribune de Saint-Savin n'a-t-il fait que copier quelque modèle oriental, s'il était même étranger ? Ou bien l'influence de l'Orient chrétien ne s'était-elle pas exercée bien avant l'exécution des peintures de Saint-Savin ? N'a-

10. Jerphanion, *op. cit.*, pl. 66, n. 2.

11. *Ibid.*, pl. 30, n. 1.

12. *Ibid.*, pl. 60, n. 2.

13. Dans le manuscrit de la Vie de sainte Radegonde (Bibl. de Poitiers, ms. 250), nous retrouvons les mêmes types de montagne et d'arbres.

14. Jerphanion, *op. cit.*, pl. 70-94.

15. Pour la question de l'influence cappadocienne dans l'art roman, voir Focillon, *op. cit.*, p. 57, n. 1, pl. 59-60. Voir aussi L. Bréhier : *Peintures romanes d'Auvergne*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, II, pp. 139-140.

t-elle pas constitué, avec d'autres éléments, une sorte de « vocabulaire plastique » commun dont disposaient tous les peintres romans ?

## II

Il existe une sensible différence entre Saint-Savin et la Cappadoce. D'abord dans l'ornement. Dans la tribune et dans la nef, nous avons remarqué au-dessous de la représentation du sol, une bande d'arcs renfermant chacun une fleurette. Ce motif est inconnu en Cappadoce, du moins dans les peintures reproduites par le P. de Jerphanion. Une décoration de ce genre, moins développée, existe souvent sur les fresques catalanes, sur les fresques basiléiennes de l'Italie méridionale et dans certaines peintures murales de Baouit<sup>16</sup>. En France, est-elle de provenance directement orientale ? Elle se trouve également dans certains manuscrits carolingiens. Le sol ondulé est un des traits caractéristiques de la miniature française du IX<sup>e</sup> siècle. Mais dans les manuscrits luxueux de l'école de Tours et de l'école de Saint-Denis (ou de Corbie), la conception est beaucoup plus ornementale. C'est une série d'arcs qui indique le terrain. Cette recherche apparaît déjà dans la Bible de Moutier Granval (British Museum, add., 10546). Sur la page de l'histoire d'Adam et d'Ève, le sol est marqué par une série d'arcs<sup>17</sup>. Dans la Bible de Charles le Chauve (Bibl. Nat., Latin, 1) le même motif devient plus ornemental. Le sol ondulé existe au bas de la page du Christ entouré des quatre prophètes et des quatre évangélistes (f° 329<sup>vo</sup>) (Pl. XIII, B). Chaque arc du sol renferme une fleurette. Sur la page de l'histoire de Moïse (f° 27<sup>vo</sup>), c'est une série de doubles arcs réguliers<sup>18</sup>. D'au-

16. Clédât : *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1906, pl. 35, 37, 86. Les décorations peintes de la chapelle 12 et de la chapelle 26 comportent une série d'arcs sur le sol.

E. Bertaux : *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pl. iv, peintures de la grotte de San Giagio près San Vito dei Normanni (XV<sup>e</sup> siècle).

Ce motif se rencontre également en Catalogne; en voici des exemples : l'Annonciation, provenant de l'église de Sorpe (XII<sup>e</sup> siècle), le fragment de fresques avec figures d'Apôtres, provenant du château d'Orcau (XII<sup>e</sup> siècle).

17. Boinet : *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. XLIV, A, B.

18. *Ibid.*, pl. XLVII; XLVIII, A.

tre part, le Sacramentaire de Metz emploie une série de segments de cercle comme élément de séparation des groupes de personnages<sup>19</sup>. La Bible de Saint-Paul-hors-les-murs présente également le même type de sol. Mais, sur les pages des évangélistes assis, nous voyons au bas une série de fleurettes formant une bande indépendante; ce n'est plus une partie du sol, mais un élément isolé<sup>20</sup>. A Saint-Savin, les arcs enfermant des fleurettes n'indiquent pas spécialement le sol; ils forment une bande indépendante, placée au bas de la scène.

Nous avons donc, dans les manuscrits carolingiens, plus d'une riche variante du motif de sol ondulé à fleurettes. Si nous ne trouvons pas là d'exemple exactement semblable à celui de Saint-Savin, rien ne nous interdit de supposer qu'il y ait eu, entre les manuscrits carolingiens et la peinture de Saint-Savin, une élaboration nouvelle de la formule carolingienne. La tapisserie de Bayeux montre, très reconnaissable quoique à l'état rudimentaire, le même motif. Il y a bien des chances pour que l'origine directe de cette bande d'arcs renfermant des fleurettes se trouve dans la miniature carolingienne.

D'autres thèmes ornementaux de Saint-Savin se trouvent aussi dans des monuments antérieurs du pays. Parmi les arbres peints à Saint-Savin, différents types fort décoratifs se rencontrent déjà dans les manuscrits carolingiens. Dans l'Apparition du Christ à sainte Madeleine et dans la Pendaison de Judas, nous nous rappelons ceux qui portent des masses de feuillages à fleurettes stylisées. Les arbres de ce genre, comme nous l'avons remarqué, existent dans certaines fresques cappadociennes, mais, à l'époque carolingienne, nous les voyons derrière le Christ imberbe de l'Évangélaire de Godescalc<sup>21</sup>. Et, par la suite, nous les retrouvons, exactement pareils, dans la Vie de sainte Radegonde<sup>22</sup> (Pl. XIII,

19. *Ibid.*, pl. cxxxii, A; cxxxiii, A.

20. *Ibid.*, pl. cxxvii, A, B.

21. *Ibid.*, pl. iv (Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1203, fol. 3 verso).

22. Dans une miniature de la Vie de sainte Radegonde nous voyons au bas du tronc de l'arbre une série d'écailles imbriquées. Or ce motif très particulier se retrouve dans un arbre de la scène de l'Histoire d'Adam et d'Ève à la

C). Les arbres à feuillages en parasol, figurés dans la Création de la nef, se montrent déjà dans les grandes Bibles de l'école de Tours<sup>23</sup>. On peut même remonter jusqu'au Pentateuque de Saint-Gatien, lequel, exécuté vraisemblablement en Espagne au VII<sup>e</sup> siècle, se trouvait dès le VIII<sup>e</sup> siècle à Tours<sup>24</sup>. Par ailleurs, ce manuscrit nous montre déjà le sol strié de rayures horizontales, motif caractéristique dans les scènes de la tribune et de la nef de Saint-Savin.

L'étoile à huit longs rayons barrés par une série de traits courts transversaux existe, elle aussi, dans les manuscrits carolingiens. Une des pages du canon de l'Évangélaire de Saint-Médard de Soissons a des étoiles à huit longues branches<sup>25</sup>. Celles du type de Saint-Savin se rencontrent sur la page du Christ en majesté de la Bible de Charles le Chauve<sup>26</sup>.

La montagne en cônes superposés, que nous avons notée dans une peinture cappadocienne, se rencontre, non pas dans les monuments carolingiens, mais dans un document postérieur, une miniature de la Vie de sainte Radegonde. Les maîtres poitevins de cette époque la connaîtraient, non comme un apport brusque et lointain, mais bien plus vraisemblablement comme un élément traditionnel<sup>27</sup>.

D'autres éléments révèlent l'art du pays; la décoration ornementale de Saint-Savin, notamment la tribune, est absolument indépendante de la peinture cappadocienne ainsi que de l'art proprement byzantin, tel qu'il se retrouve à Berzé-la-Ville. Le réper-

seconde travée de la nef de Saint-Savin; la partie haute de cet arbre est effacée. Ces écailles représentent la montagne dans l'art ottonien (voir page 81, n. 27).

23. Un troisième type d'arbres à feuillages à l'aspect plus réaliste, que nous trouvons dans la scène des offrandes d'Abel et de Caïn à la nef de Saint-Savin, existait aussi dans les Bibles carolingiennes (voir Boinet, *op. cit.*, pl. cxxii, B : la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs, fol. 7 verso; Lauer, *op. cit.*, pl. 1).

24. B. N., n. a. l. 2334; Ph. Lauer : *Les enluminures romanes*, pp. 23, 24, 25, 165-167, pl. 1; Oscar von Gebhardt : *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, Londres, 1883.

25. Boinet, *op. cit.*, pl. xx.

26. *Ibid.*, pl. xlviii, B.

27. La montagne dans l'art ottonien est traitée de manière différente : elle est composée d'écailles renfermant des motifs végétaux stylisés. Voir par exemple l'Apocalypse de Bamberg, le devant d'autel de la cathédrale de Bâle conservé au musée de Cluny.

toire de Saint-Savin, rinceau, grecque, faux-marbre, petits demi-cercles groupés quatre par quatre, bande de feuilles stylisées, était déjà richement développé dans les manuscrits carolingiens, par exemple, l'Évangélaire de Saint-Médard de Soissons. Les grecques sont très fréquentes. L'Évangélaire de Saint-Médard offre un bel exemple d'arcade décorée en faux-marbre (f° 82<sup>ro</sup>). Le rinceau est un motif préféré de l'école de Saint-Denis (ou de Corbie). Les demi-disques réunis quatre par quatre et disposés en damier, que nous montre déjà l'Évangélaire de Godescalc, se retrouvent dans la nef de Saint-Savin, servant de fond au bandeau à médaillons avec bustes de saints qui sépare les scènes bibliques. Ces médaillons à bustes de saints se détachant sur un fond de ce genre sont fréquents dans les pages des manuscrits du groupe Ada, par exemple, le manuscrit d'Abbeville provenant de l'abbaye de Saint-Riquier, l'Évangélaire de Saint-Médard, etc. Les colonnes de la nef peintes en faux-marbre sont également habituelles dans les canons d'Évangélaire du groupe Ada, et celle de la Bible d'Angers rappelle directement les colonnes de Saint-Savin.

A l'exception du rinceau et de la grecque, les motifs d'ornement que nous trouvons dans les peintures de la tribune et de la nef de Saint-Savin ne se rencontrent que rarement en Cappadoce, en Égypte copte, en Italie méridionale et même en Catalogne. Ajoutons que l'ensemble décoratif de la tribune est conçu avec une grande sobriété et s'oppose, par là même, à l'exubérante profusion des peintures de l'Orient. Des rosaces de différentes formes, qu'elles emploient si fréquemment, la bande de groupes de perles et de carrés, alternativement disposés, constante sur les arcades des peintures byzantines, font totalement défaut à Saint-Savin<sup>28</sup>. Cette différence dans l'esprit et le choix de l'ornement est importante. Elle correspond au milieu où vivaient les artistes de Saint-Savin, elle nous apprend de quels modèles ils s'inspiraient. On ne saurait donc éliminer, bien loin de là, la tradition carolingienne, à laquelle il est manifeste qu'ils se sont rattachés.

28. Par exemple, les peintures de Berzé-la-Ville (voir Focillon, *op. cit.*, pl. 109, 110).

Ainsi l'examen de certains détails ainsi que l'analyse de la conception décorative de Saint-Savin, nous a montré à Saint-Savin, à côté d'une indéniable influence de l'Orient chrétien, dont les exemples sont fournis par la peinture cappadocienne, une forte persistance de l'art carolingien. La plupart des motifs ornementaux employés à Saint-Savin, quoique leur origine lointaine remonte à l'art chrétien d'Orient, existaient dès le IX<sup>e</sup> siècle en Occident. D'autres éléments s'y ajoutèrent, des apports orientaux plus tardifs, motifs formels ou thèmes iconographiques, vers la fin de l'époque carolingienne : la draperie à motifs en fougère, la graphie schématique des nus, celles du cheval, de la montagne en sont des exemples. Mais, comme nous le prouvent différents manuscrits français du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, ces éléments sont incorporés au répertoire plastique du pays bien avant les travaux de Saint-Savin. Mais un art n'est pas seulement un répertoire de motifs ornementaux, pas plus qu'une langue n'est composée uniquement d'un vocabulaire.

Le style des figures est une caractéristique essentielle. L'analyse du style nous conduira dans le domaine complexe, où la tradition carolingienne, l'apport oriental et l'activité contemporaine du pays se mêlent et s'enchevêtrent pour produire la peinture romane de l'Ouest.

Nous avons relevé, au point de vue du décor ornemental, ce qui sépare Saint-Savin de la peinture chrétienne d'Orient. Les différences ne sont pas moindres en ce qui concerne le style : l'art de Saint-Savin se distingue de la peinture cappadocienne, non seulement par la qualité linéaire, mais surtout par la conception de la figure humaine, par sa recherche de la composition et par l'entente de l'ensemble. Nous entrons ici dans le problème du caractère propre de la peinture romane, à laquelle appartiennent entièrement les fresques de Saint-Savin.

La peinture romane procède par un schématisme systématique de la figure humaine. Le peintre répète mille fois un type fixe dans diverses parties de son ouvrage. Toutes les têtes sont identiques, calquées sur un type fixe. Les traits du visage n'obéissent

à aucun souci d'observation de la nature, mais ils sont soumis à une formule conventionnelle. C'est le résultat d'une tradition séculaire du dessin de la figure. Après les somptueux manuscrits carolingiens, apparurent au X<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle de nombreux manuscrits sobrement ornés de dessins à la plume. Même en pleine période carolingienne, la pratique du dessin à la plume avait existé parallèlement à l'enluminure de luxe<sup>29</sup>; elle conserva ou fit revivre au IX<sup>e</sup> siècle l'esprit ornemental des manuscrits mérovingiens. Les dessinateurs, aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, avec le souci de schématisation ornementale, éliminèrent peu à peu tous les aspects accidentels de la nature que les peintres carolingiens avaient tenu à reproduire sur le parchemin<sup>30</sup>. Ils établirent ainsi un certain nombre de formules de figures sur le modèle carolingien. L'homme simplifié, dessiné avec une netteté catégorique, se présente sous un aspect intermédiaire entre l'image et le symbole.

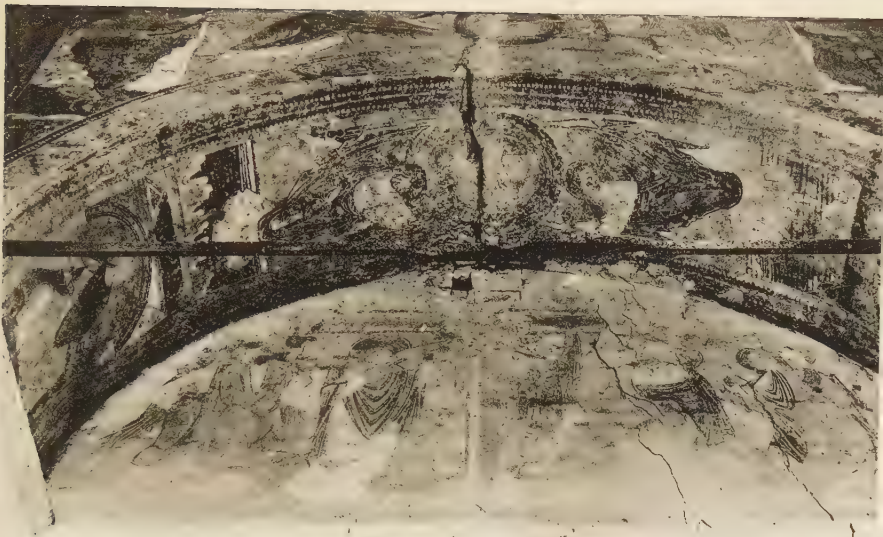
A ce principe fondamental s'ajouta l'influence d'autres arts : surtout les émaux et les vitraux<sup>31</sup>. Ils tendent les uns et les autres à renforcer le schéma, à dégager la qualité ornementale, ils aident à stabiliser les formes, à les définir avec une pureté puissante. Les peintres romans disposent ainsi d'un certain nombre de graphies de la figure humaine. Nous allons en examiner quelques-unes qui ont rapport avec les peintures de Saint-Savin.

Commençons par le dessin de la tête. Nous en avons analysé les données dans les peintures du porche et de sa tribune. Elles sont à peu de chose près conformes aux formules de Théophile dans sa *Diversarum artium schedula*. Elles se retrouvent dans les Évangiles de la Sainte-Chapelle (B. N., Latin, 8851), par exemple la tête de saint Luc (f<sup>o</sup> 75<sup>vo</sup>). Le traitement des visages dans les manuscrits du groupe Ada annonce déjà ce procédé. Les têtes des Évangélistes des Évangiles de Saint-Médard de Soissons se présentent de la manière suivante : sur le ton de chair, légè-

29. Cette suggestion sur les dessins à la plume des manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle est due à l'obligeance de M<sup>lle</sup> Micheli.

30. Cette tendance se manifeste même dans la miniature ottonienne.

31. Focillon : *Art d'Occident, le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, p. 128.



A

(Cliché Devinoy)



B

(Cliché de l'Auteur)

Tribune de Saint-Savin. État actuel.



ment modelé par un ton d'ombre verdâtre, le peintre dessine les traits en lignes noires doublées d'une ligne rouge; des tons d'ombre sont appliqués sur les paupières supérieures, sous les yeux, des deux côtés du nez, autour de la bouche; ensuite il pose des tons de lumière: lignes blanches sur l'arcade sourcilière, sur l'arête du nez et sur le front; taches blanches sur les pommettes, la bouche et le menton. Ne reconnaissons-nous pas déjà tous les éléments de la structure, ou plutôt de l'« écriture » des têtes de la tribune et du porche? Ces dernières comportent, en outre, deux touches de rehaut, deux points blancs sur les narines; ce détail fait défaut dans le groupe Ada, mais il existe dans l'Évangélaire de Lothaire (B. N., Latin, 266) et dans d'autres manuscrits carolingiens postérieurs, ainsi que dans les Évangiles de la Sainte-Chapelle (Pl. XI, A, B, C, D, E).

Sur les visages du groupe Ada, nous voyons souvent une ligne blanche, légèrement ondulée, se prolonger sur les sourcils. Si l'on traduit ce dessin à la gouache en dessin à la plume, on obtient le type de tête à sourcils en accolade qui est très répandu aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. A Saint-Savin même, les peintures de la tribune, celles du porche et de nombreuses têtes de la nef offrent cette particularité; à Vicq, nous la retrouvons également. Dans les manuscrits, les exemples en sont aussi fréquents: Recueil de scènes de la Vie de saint Martin, Vie de sainte Radegonde, Vie de saint Aubin d'Angers, Sacramentaire de Limoges (Pl. XII, E, F; XIII, C).

Cette manière de figures, sourcils en accolade, surtout à Vicq et dans ces manuscrits, est d'un dessin fort schématique et très artificiel; elle se répète mille fois, sans variantes, avec une fixité rituelle, comme si elle était stéréotypée.

Les têtes du second maître de la nef diffèrent sensiblement du type du maître de la tribune. Leur dessin est d'une autorité simple et presque violente. Des traits énergiques en dessinent le contour, ainsi que la construction du visage. Nous avons insisté déjà sur les rapports qui unissent cette facture à celle de certains manuscrits français du XI<sup>e</sup> siècle. Cette large écriture monumentale, ces simplifications abruptes sont trop manifestement « romanes »

pour que nous ayons besoin, d'y insister davantage. Les sources des manuscrits nous montrent que ces types, comme les précédents, ont été élaborés en Occident, dans ce pays, et non ailleurs. Les peintures byzantines et byzantinisantes ont leurs types particuliers; les têtes sont bien modelées, par taches larges, avec de savantes reprises; elles affectent une rondeur parfaite, on en sent le volume, jusque dans la masse du nez, dans le plein de la bouche<sup>32</sup>. Si les peintures du groupe archaïque de la Cappadoce ne s'attachent pas aux subtilités du modelé, pourtant elles suggèrent le poids et la densité de la tête, dont la surface même exprime une plénitude. Ce n'est pas par la qualité linéaire, comme les têtes de Saint-Savin, qu'elles se distinguent. Certes, elles présentent quelques indices de schématisation, comme les sourcils en accolade. Mais à la même époque, sur le sol d'Occident, les Carolingiens exécutent des œuvres qui annoncent déjà d'une manière indiscutable le type roman pleinement évolué, ce dernier « dessine » la vie plus qu'il ne la peint et l' « écrit » plus qu'il ne la dessine. C'est là, du moins dans les têtes, son caractère essentiel qui, vigoureusement affirmé, le distingue de tout ce qui l'a précédé<sup>33</sup>.

Est-ce dire qu'il est mort, inapte à l'expression de la vie intérieure? Certes, ces traits puissants et simples ne traduisent pas les nuances d'une psychologie compliquée, sa poésie de la vie individuelle<sup>34</sup>, mais bien plutôt les réactions énergiques d'une âme forte : les têtes de la tribune et de celles de la nef à Saint-Savin, celles de Vicq ont quelque chose d'épique. Elles ont la même intensité que certaines images de sa mémoire, celles qu'une impression vive à gravées pour toujours au fond de notre âme et qui, dans leur abréviation puissante, sont peut-être plus vivantes que la vie.

32. Voir, par exemple, les têtes des Apôtres à l'abside de Berzé-la-Ville ou bien celles des anges de Brioude (Focillon, *op. cit.*, pl. 103, 107, 108).

33. Sur ce point il est intéressant de comparer les têtes de la Lapidation de saint Étienne, à Sainte-Marie de Bohi, à celles de l'Annonciation provenant de l'église de Sorpe; les premières ont une facture linéaire, essentiellement romane, tandis que les autres ont un modelé obtenu par des tons d'ombre appliqués à plusieurs reprises.

34. Par exemple, les Évangélistes du manuscrit de la Sainte-Chapelle.

Pour passer à d'autres caractères, rappelons que l'homme au ventre en amande est courant à l'époque romane, et qu'il se distingue nettement des figures élégantes et plates des Byzantins, alors qu'il est constant dans les manuscrits que nous avons cités plus haut et dont nous pourrions allonger la liste. De même dans la sculpture, par exemple, le Christ en majesté qui figure sur un des chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, le saint Mathieu du tympan de Moissac, la Vierge de Beaulieu, enfin, pour aller jusqu'à la fin de l'évolution, les statues-colonnes de Chartres, d'Étampes et de Saint-Loup-de-Naud. Certains anges du canon de Saint-Médard de Soissons, le Christ en majesté de l'Évangélaire de Lothaire annonçaient déjà ce type. Le Tércence de Saint-Denis (B. N., Latin, 7899; IX<sup>e</sup> siècle) montre des personnages à ventre rond bien accusé<sup>35</sup>. La Bible d'Angers, le Recueil des scènes de la Vie de saint Martin présenteraient les premiers exemples du ventre en amande défini comme type schématique<sup>36</sup> (Pl. XII, E, F).

Cette graphie se rattache à un certain dessin anatomique des nus, le style robuste et musclé des maîtres carolingiens, tel qu'il apparaît dans le Christ en croix du Sacramentaire de Metz. Ce n'est pas la formule courante du nu byzantin<sup>37</sup>. Ce type vigoureux, au ventre arrondi, subsiste dans les œuvres postérieures, et c'est bien lui que l'on retrouve dans le Christ de la tribune de Saint-Savin. Malgré les influences orientales, le Christ du Baptême du Sacramentaire de Limoges relève lui aussi de la même formule<sup>38</sup>. Mais ce qui, chez les maîtres carolingiens, est encore si près de la nature tend, chez les maîtres romans, à la calligraphie, à l'ornement (Pl. XIII, D, E).

35. Dans les manuscrits carolingiens, l'ovale n'est pas encore prononcé, et c'est plutôt d'un ventre rond qu'il s'agit.

36. De nombreux manuscrits allemands et anglais offrent également des exemples de ventre en amande. Voir Goldschmidt : *Die deutsche Buchmalerei*, Florence-Munich, 1928, tome I, pl. 53, 61, 62, 68, 72, 73, 74, 78, 81, 82, 86; E. G. Millar : *La miniature anglaise du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles, 1926, pl. 4, 5, 10, 11, 37-40.

37. Par exemple, la mosaïque de Daphni; de même, le corps nu de saint Laurent à Berzé-la-Ville; voir Mercier : *Les primitifs français, la peinture clunisienne*, Paris, 1932, pl. xcvi.

38. Voir Mâle : *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, fig. 106.

Faire sentir l'anatomie sous les vêtements est un trait notable dans les manuscrits du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle. Les plis de la robe laissent voir ainsi, non seulement le ventre en amande, mais aussi les cuisses accusées. Ce dessin est particulièrement beau et caractéristique dans la seconde Bible de Saint-Martial de Limoges (B. N., Latin, 8), à comparer avec certaines figures exécutées par le second maître de la nef (Pl. XII, D).

Ce type anatomique est le plus souvent revêtu de la tunique courte, si fréquente chez les maîtres carolingiens, puis dans de nombreux manuscrits du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, où il est d'accord avec le caractère général du style narratif. A Saint-Savin, nous le voyons surtout dans les peintures de la nef. Le drapé est le plus souvent conforme au type à plis doubles avec motifs à trois points, constant chez le second et le troisième maîtres de Saint-Savin ; il est particulièrement répandu dans les manuscrits des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, ainsi qu'une variante, où les plis sont composés de plusieurs lignes parallèles; on la retrouve au porche de Saint-Savin et à Vicq. L'homme court vêtu, aux plis doubles avec motifs à trois points, est très typique dans l'art du XI<sup>e</sup> siècle en Occident. Le Beatus de Saint-Sever en tire un parti remarquable<sup>39</sup>.

La draperie aux fins plis blancs du maître de la tribune dérive, nous l'avons dit, du modèle antique; mais on peut la rapprocher de certaines miniatures carolingiennes et ottoniennes<sup>40</sup>. Ce qui est propre à Saint-Savin, c'est l'emploi du motif en fougère, composé d'éléments géométriques, rectangles, triangles, demi-cercles entourés de traits fins et blancs; nous les avons vus constamment employés dans la peinture archaïque de Cappadoce. Son origine est vraisemblablement orientale, sinon directement cap-padocienne; toutefois on le constate en Occident bien avant Saint-Savin, par exemple dans la Bible d'Angers; aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siè-

39. Ce type de draperie, spécifiquement roman, est étroitement lié à la graphie du corps robuste avec le ventre en amande. Voir p. 66. Ses plis sont parfois simples comme dans le Sacramentaire de Limoges.

40. Le Christ en majesté de l'Évangélaire de Lothaire, les Évangélistes du manuscrit de la Sainte-Chapelle (B. N., latin, 8851), le Bénédictionnaire de l'archevêque Robert (Bibl. de Rouen, ms. Y, 7).

cles, dans différents manuscrits ainsi que dans quelques fresques de l'Ouest<sup>41</sup>. Dans la draperie cappadocienne, les éléments géométriques occupent une large place ; à Saint-Savin, ces formes plates diminuent pour céder la place aux lignes qui les doublent ; ce motif de lumière s'accorde ainsi avec la draperie à fins plis léguée par les artistes carolingiens.

Nous sommes donc amenés à penser que c'est dans la tradition carolingienne qu'il faut chercher la source des peintures de Saint-Savin. Sans doute il ne faut pas négliger l'influence qu'a pu exercer l'art chrétien d'Orient, tel qu'il s'exprime dans le groupe archaïque de Cappadoce, sur la transformation de la peinture française vers le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle. Cette influence, qui intervient dans l'art d'Occident dès la fin du IX<sup>e</sup> siècle, ne signifie pas forcément une rupture. L'art du maître de la tribune se rattache directement à la miniature de luxe qui décorait les livres commandés par les princes carolingiens. Certaines figures de la tribune et du porche peuvent être rapprochées des Évangélistes du manuscrit ottonien de la Sainte-Chapelle (B. N., Latin, 8851) et surtout du grand Christ de la Bible d'Angers<sup>42</sup>. Le maître de la tribune

41. La Bible d'Angers (Bibl. d'Angers, ms. 3-4), la seconde Bible de Saint-Martial de Limoges (Bibl. Nat., latin, 8), la Vie de sainte Radegonde, la Vie de saint Aubin d'Angers, le Sacramentaire de Limoges (B. N., latin, 9438), la Bible de Souvigny.

42. Au point de vue stylistique, on ne saurait trop insister sur l'importance de la Bible d'Angers (Bibl. d'Angers, ms. 3-4) en ce qui concerne la transformation de la miniature carolingienne. Si ce manuscrit trahit une parenté avec les modèles carolingiens (notamment les anges des deux premières pages du canon (fol. 205 et 205 verso), et le grand Christ entouré des symboles des Évangélistes), de nombreux petits personnages du canon et le grand Christ lui-même se présentent comme les premiers exemples des personnages romans, tels que les peintres du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle les représenteront. La stylisation de la figure humaine, le sens de la vie populaire, le caractère ornemental définissent déjà la peinture romane. Le Christ du porche de Saint-Savin, ainsi que les trois figures du Seigneur à Saint-Gilles de Montoire, sont très proches de la Bible angevine.

A. Boinet rapproche très justement de ce manuscrit les scènes de la Vie de saint Aubin d'Angers (B. N., nouv. acq. lat., 1390). L'identité du style est frappante. On pourrait ajouter un troisième exemple, le Psautier de la cathédrale d'Angers conservé à la Bibliothèque d'Amiens (ms. n. 2), datant du XI<sup>e</sup> siècle. Ces trois manuscrits formeraient un groupe homogène démontrant l'existence d'une école angevine d'enluminure romane (voir A. Boinet : *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. CLI, CLII; *Congrès archéologique*, 1910,

serait un des derniers artistes de cette lignée, comme les artistes ottoniens et les miniaturistes de l'école de Winchester.

L'art de la miniature carolingienne est double; à côté des Évangéliaires de luxe, comme le manuscrit de Saint-Médard de Soissons, existait un art du dessin à la plume d'un caractère narratif et d'un aspect plus modeste, celui du Psautier d'Utrecht. Au cours du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, cet art semble être fort en vogue. Il simplifie les modèles du IX<sup>e</sup> siècle, par contre il gagne en vivacité, en expression narrative. Il sert fréquemment de base à la miniature peinte du XI<sup>e</sup> siècle : par exemple, la Vie de sainte Radegonde, la Vie de saint Aubin d'Angers, le Beatus de Saint-Sever. C'est aussi à la même tradition qu'appartient l'art du second maître de la nef, dont certaines scènes, pour la vivacité et l'intensité, pourraient être comparées à la seconde Bible de Saint-Martial de Limoges, à la Vie de sainte Radegonde, à la Vie de saint Martin.

Dans la peinture romane de l'Ouest, les figures tendent au schéma; simplifiées et dépouillées, elles deviennent des espèces de motifs amovibles dont on peut composer à son gré plus d'une scène. C'est là la différence essentielle entre l'art carolingien et l'art roman. La fixité du type entraîne la répétition. Le peintre roman n'invente pas chaque fois. Le dédoublement de la même figure est caractéristique dans bon nombre de peintures du XII<sup>e</sup> siècle, en Poitou et aux alentours. A Saint-Savin même, nous en avons noté des exemples dans le porche et dans la nef. Les fresques de Vicq nous en offrent d'autres : les trois mages sur les chevaux, les deux figures étendant des manteaux dans l'Entrée à Jérusalem. De même dans le Sacramentaire de Limoges, où deux Juifs, du même geste, s'appêtant à lapider le saint, sont la même figure dédoublée; dans l'Annonce aux bergers, où le profil ornemental des personnages dédoublés, profil en fleur de

tome II, pp. 158 et suiv.; Louis de Farcy : *Monographie de la cathédrale d'Angers, le mobilier*, Angers, 1901; pour l'Évangélaire d'Angers (ms. 24 [20]), voir E. Mâle : *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 101, n. 4; L. Bréhier : *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, s. d., p. 173).

lis, est répété par la forme de l'arbre à leur gauche; dans l'Entrée à Jérusalem où l'âne sur lequel le Christ est assis est accompagné d'un autre âne, identique et plus petit, ce qui détermine un effet de perspective artificielle.

C'est par le même procédé, mais multiplié, que les peintres romans rendent les foules, en répétant tantôt des figures entières, tantôt des têtes seules, peintes au-dessus d'un ou deux corps, comme si elles oscillaient autour d'un axe. Cette habitude n'est pas constante, puisque nous avons, sinon des foules, du moins des ensembles admirablement composés, comme les compagnons du chantier de Babel, mais elle est fréquente. Le nombre est la contre-partie (et la conséquence) de la disparition de l'individu, dans diverses scènes de la nef de Saint-Savin, du Beatus de Saint-Sever et de la Vie de saint Aubin.

Par tous ces caractères, comme par le besoin impétueux du mouvement, l'expressive monotonie du geste, le dessous ornemental de la composition, enfin par la manière de poser le ton, comme dans le vitrail et les émaux, en plaques découpées et souvent cernées, par l'alternance du ton foncé et du ton clair, la peinture romane unit les valeurs spéculatives, les valeurs plastiques et un sens épique de la vie. C'est par là qu'elle n'est ni carolingienne ni orientale, mais proprement romane. L'art de Saint-Savin illustre ces principes. Il ne se sépare, ni par l'esprit ni par les procédés, de la peinture française du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle; c'est l'activité particulière de la région, Poitou et Limousin, qui en explique la source, l'originalité et le développement.

## CHAPITRE V

### SOURCE ICONOGRAPHIQUE DES PEINTURES DU PORCHE : UN DES PROTOTYPES DE LA FAMILLE ANGLO-NORMANDE DE L'APOCALYPSE ILLUSTRÉE

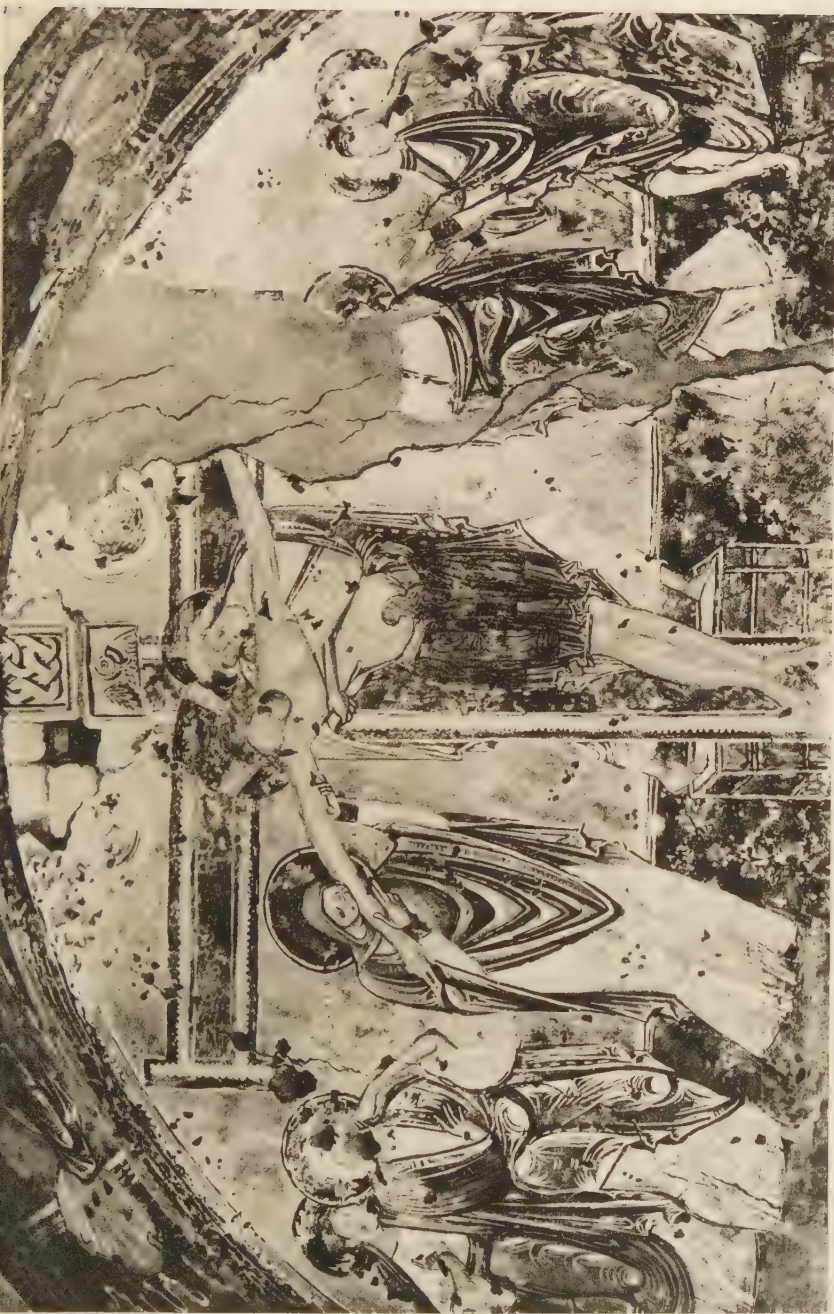
#### I

Le livre de l'Apocalypse a connu, en Occident, au cours du moyen âge, une fortune considérable : il a été l'un des monuments auxquels la pensée chrétienne s'est attachée avec le plus d'insistance. La décoration des églises et l'art de la miniature témoignent de cet intérêt. Depuis l'époque carolingienne jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, de nombreux manuscrits ont reproduit et illustré le texte de saint Jean. Dans l'illustration de l'Apocalypse, telle qu'elle se présente dans les manuscrits, il faut tenir compte d'une certaine évolution et d'une certaine diversité<sup>1</sup>. Aussi, avant d'aborder l'étude que nous nous proposons ici, celle des peintures de l'Apocalypse de Saint-Savin-sur-Gartempe et de Saint-Benoît-sur-Loire, nous pensons qu'il est nécessaire de donner un classement des manuscrits illustrés de l'Apocalypse et un aperçu historique de leur évolution.

L'origine de l'Apocalypse illustrée remonte à l'art symbolique du christianisme naissant. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, des images empruntées aux visions de saint Jean décoraient les murs des églises romaines<sup>2</sup>; ce sont l'Agneau, le Christ entre l'alpha et l'oméga,

1. Mâle : *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1910 (3<sup>e</sup> éd.), pp. 414 et suiv.; M. R. James : *Apocalypse in Art*, Londres, 1931.

2. André Michel, t. I, pp. 43, 52, 81 et suiv.; Paul Clemen : *Die romanische Monumentalmalerei in Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, pp. 62 et suiv.; M. R. James : *Apocalypse in Art*, pp. 30 et suiv.



(D'après le relevé du Service des Mon. Hist.)



les quatre animaux symboliques, le fleuve de la Vie, la Jérusalem céleste et enfin les vingt-quatre vieillards présentant leur couronne aux pieds du Seigneur<sup>3</sup>.

Ces visions apocalyptiques traversent les Alpes et apparaissent souvent dans les monuments carolingiens<sup>4</sup>.

A côté de ces scènes isolées, la narration figurée du texte entier de saint Jean existe dès cette époque. Nous la trouvons dans quatre manuscrits, du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle, provenant des régions qui vont de la Loire au Rhin. Ce sont les manuscrits de Paris (Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 1132), de Valenciennes (n<sup>o</sup> 91 de la Bibl. Municipale), de Cambrai (n<sup>o</sup> 386 de la Bibl. Municipale) et de Trèves (C. 31 de la Stadtbibliothek)<sup>5</sup>. Leur style les apparente à l'art chrétien primitif. Les manuscrits de Paris et de Valenciennes montrent pour la première fois une illustration suivie et complète de l'Apocalypse : exécutés d'après un même modèle, ils contiennent chacun quarante scènes<sup>6</sup>. Les manuscrits de Cambrai et de Trèves, datant également du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle, sont cependant plus évolués : les images sont moins symboliques, plus narratives et beaucoup plus nombreuses : le manuscrit de Trèves en compte déjà soixante-quatorze. Avec quelques scènes

3. Benoît Biscop, fondateur des monastères de Wearmouth et de Jarrow, au diocèse de Durham, avait rapporté, de son quatrième voyage à Rome, sous le pontificat du pape Agathon, 678-682, des « peintures des visions de l'Apocalypse de Saint-Jean ». Ce sont sans doute des figures isolées des visions apocalyptiques, comparables à celles que nous trouvons dans les églises romaines du VIII<sup>e</sup> et du IX<sup>e</sup> siècle. Voir H. Omont, *Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1924, p. 5.

4. André Michel, *op. cit.*; Paul Clemen, *op. cit.*; L. Bréhier : *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*, p. 175. Les manuscrits de Saint-Médard de Soissons et de Saint-Emmeran de Ratisbonne, les Bibles de Charles le Chauve (B. N., ms. lat., 1), d'Alcuin (Brit. Mus. addit. ms., 10546) et de Saint-Paul de Rome montrent des exemples de cette illustration sporadique de l'Apocalypse.

5. H. Omont, *Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1924; W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus Handschriften)*, Münster, 1931, pp. 247 et suiv.

6. Dans ces deux manuscrits, la parenté des thèmes est très étroite, mais les différences qui apparaissent dans l'exécution trahissent indéniablement la différence d'origine. D'après M. Lauer, il est possible que le manuscrit de Paris soit de provenance méridionale (du scriptorium du monastère des îles de Lérins).

contenues dans la Bible catalane, ces quatre manuscrits constituent le cycle archaïque de l'Apocalypse illustrée<sup>7</sup>.

Comme M. Neuss l'a démontré très justement, il est déjà possible de distinguer deux groupes dans les manuscrits de ce cycle<sup>8</sup>. Ceux de Paris (Nouv. acq. lat., 1132) et de Valenciennes offrent des scènes simples et symboliques qu'il serait souvent difficile de déchiffrer si elles n'étaient insérées dans l'ordre du texte de l'Apocalypse. Les personnages peu nombreux y sont représentés très grands et forment l'élément principal de chaque composition comme sur les bas-reliefs des sarcophages chrétiens ou dans les peintures des catacombes. Cependant, leur style n'est pas toujours proche de l'art des premiers chrétiens. Leur caractère symbolique et disparate n'est pas sans rapport avec les images des visions apocalyptiques isolées qui se trouvent, comme par hasard, dans des Bibles carolingiennes de l'école de Tours. Cependant, les modèles de ces deux manuscrits ne ressemblent pas à ceux des visions apocalyptiques monumentales que nous trouvons dans des églises romaines.

Les manuscrits de Cambrai et de Trèves sont moins symboliques, riches en détails, et traduisent fidèlement le texte de l'Apocalypse. Le nombre considérable des illustrations suffit à démontrer la différence entre ces manuscrits et ceux de Paris et de

7. Le Beatus de Berlin, quoique tardif, mériterait une attention toute particulière. La parenté frappante qui existe entre les scènes du début de l'Apocalypse que renferme la Bible de Roda et les scènes correspondantes du manuscrit de Berlin, nous incite à croire que l'illustration de ce Beatus aurait été exécutée d'après un modèle semblable à celui du dessinateur de la Bible de Roda. L'illustration du Beatus de Berlin nous laisse entrevoir un type d'Apocalypse illustrée existant en Catalogne aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles; celui-ci se présente comme l'illustration plus évoluée du cycle archaïque (groupe Paris-Valenciennes) et sur ce point, il s'apparenterait à certains Beatus du groupe I de M. Neuss en même temps qu'à l'Apocalypse de Bamberg. Le manuscrit de Berlin ne contient que cinquante-cinq scènes et daterait de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Le texte trahit, d'après M. Neuss, une origine lombarde. Par contre, le dessin comporterait certaines traces catalanes : la fréquence des arcs en fer à cheval, le type particulier de lampes suspendues, la forme des nuages tels « des touffes de feuillage rappelant les lotus des Hindous » (*La Catalogne à l'époque romane*, p. 107, article de Ph. Lauer), que nous trouvons partout dans le Beatus de Gérone, etc. (Voir Neuss, *op. cit.*, pp. 45-47, 247-267).

8. Neuss, *op. cit.*, p. 247.

Valenciennes. L'esprit narratif du manuscrit de Cambrai s'oppose à l'esprit symbolique de celui de Paris (Nouv. acq. lat., 1132) : c'est cette même opposition que nous offrent les deux courants de l'art chrétien primitif. La tentative d'illustrer l'Apocalypse « en suivant le texte » est en elle-même diamétralement opposée à la représentation de visions isolées. La première tendance vers le « narratif » apparaît dans les enluminures de Paris et de Valenciennes et se précise dans celles de Cambrai et de Trèves, exemples plus évolués d'Apocalypse illustrée. On pense généralement que ces manuscrits ont été exécutés dans le territoire compris entre la Loire et le Rhin, le manuscrit de Cambrai serait vraisemblablement un produit de l'école de Tours et celui de Trèves une copie de ce dernier, ou d'un modèle semblable, exécuté en pays rhénan.

Où faut-il chercher les sources de ces manuscrits du IX<sup>e</sup> et du X<sup>e</sup> siècle ? L'Italie, l'Espagne, les Iles britanniques ont été citées par différents auteurs<sup>9</sup>. Ces régions comptent parmi les principaux foyers artistiques d'Occident dans le haut moyen âge. Différents thèmes venus de là ont passé dans l'Empire carolingien. D'autre part, les premières Apocalypses illustrées montrent des liens certains avec l'art chrétien primitif; or, l'Italie était le centre par excellence de cet art et les représentations des visions apocalyptiques y abondent. Enfin l'Espagne a pu, elle aussi, être considérée comme un de ces points de départ; le Pentateuque de Saint-Gatien de Tours en témoigne. La Bible catalane de Roda, exécutée au X<sup>e</sup> ou au XI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, et qui appartient, comme nous l'avons vu, avec les quatre manuscrits cités, au groupe archaïque, représentent bien cette tradition hispanique. Les scènes apocalyptiques ou bibliques y sont traitées selon les habitu-

9. Pour les Iles Britanniques ou la région alemanique, voir H. Omonl, *op. cit.*, p. 2; pour l'Italie, voir Neuss, *op. cit.*, pp. 247 et suiv.; pour l'Espagne, voir Pijoan : *Les Miniatures de l'Octateuch a les Biblies romaniques catalanes*, dans l'*Anuari*, MCMXI-XII, p. 507, de l'Institut d'Estudis Catalans.

10. « Une des manifestations les plus caractéristiques de l'activité des moines espagnols de la première période du moyen âge. » P. Lauer : *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, p. 23.

des du premier art chrétien. L'Espagne entretenait, par ailleurs, des relations constantes avec l'Orient; le contact avec le monde oriental devint direct après l'installation des Arabes dans la Péninsule. Déjà sensible dans le manuscrit de Paris, l'influence orientale devient prépondérante dans les commentaires de Beatus. On peut donc se demander s'il n'existe pas des liens plus ou moins nets entre le groupe archaïque et celui des Beatus.

Ce groupe des Beatus<sup>11</sup>, dans lequel on peut discerner du reste des courants divers, demande à être étudié à part : il est constitué, en effet, par des manuscrits illustrés qui donnent, non pas le texte même de saint Jean, mais le fameux commentaire de Beatus, composé dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle. Ce livre eut alors une vogue extraordinaire dont témoignent tous les manuscrits abondamment illustrés, datant du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. Il semble que, pour la première fois, l'Apocalypse trouve son illustration définitive avec le Beatus de Morgan, le plus ancien de ce groupe. Autour de lui se forme un groupe homogène comprenant plusieurs manuscrits du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, que rapprochent l'analogie frappante des thèmes iconographiques et ce style si particulier que l'on nomme le « style de Beatus ». Cependant, il ne faut pas oublier qu'à côté de ce « groupe de Morgan », il existe d'autres Beatus qui, datant également du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, conservent plus ou moins les traces de l'illustration du cycle archaïque (groupe Paris-Valenciennes), soit dans l'iconographie, soit dans l'exécution<sup>13</sup>.

Si le Beatus de Saint-Sever se rapproche du groupe de Morgan par l'iconographie, il en diffère sensiblement par le style. D'ailleurs, l'illustration de l'Apocalypse en Espagne ne se fige pas dans le type de Morgan. Elle évolue et se transforme. Ainsi les deux Beatus tardifs de la Bibliothèque Nationale se présentent

11. L. Delisle : *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, pp. 117 et suiv.; Ph. Lauer, dans *La Catalogne à l'époque romane*, Paris, 1932, pp. 106 et suiv.; Ph. Lauer, *Les enluminures romanes....*, pp. 24, 27, 94, 145, 154; Neuss, *op. cit.*

12. Groupe II<sup>a</sup> et groupe II<sup>b</sup> de M. Neuss.

13. Pour la question du prototype des Beatus, voir Bordona : *Exposición de Códices Miniados Españoles*. Catálogo, Madrid, 1929, pp. 20-23; Neuss, *op. cit.*, pp. 237-246, 264-267.

comme intermédiaires entre les Apocalypses du haut moyen âge et celles de l'époque gothique<sup>14</sup>.

La France a subi fortement l'influence des Apocalypses venues d'Espagne<sup>15</sup> et a suivi leur évolution. Le modèle dont l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire, comme celui de Saint-Savin, se sont inspirés est sans doute un de ces Beatus : c'est ce que nous nous proposons d'étudier en détail. Cependant, les artistes romans en France n'ont pas suivi servilement ces modèles espagnols ; ils les ont interprétés dans un style qui leur est propre et ils ont ajouté, à leur tour, des nouveautés iconographiques.

Les visions apocalyptiques se mêlent, dès le début, à d'autres visions, en particulier à celles d'Isaïe et d'Ézéchiel. D'autre part, les artistes carolingiens et ottoniens ont multiplié les compositions monumentales du Jugement dernier selon l'Évangile de saint Matthieu. Cette tradition des représentations monumentales des visions se continue et se développe dans la décoration des églises romanes. C'est là que s'opère le mélange des visions tirées des différentes sources<sup>16</sup>. Les artistes contemporains, en illustrant le texte de saint Jean, insèrent, dans les manuscrits, des images extraites de ces compositions murales. Les deux Apocalypses, celle de Saint-Benoît-sur-Loire et celle de Saint-Savin, présentent un intérêt particulier : elles nous font entrevoir clairement les nouveautés apportées par les artistes romans<sup>17</sup>.

L'Apocalypse a été maintes fois illustrée aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles en Angleterre et en France<sup>18</sup>. Le type de l'Apocalypse anglo-

14. Ph. Lauer : *Les enluminures romanes...*, p. 146; les manuscrits cotés « Nouv. acq. lat., 1366 » (pp. 145 et suiv.) et « Nouv. acq. lat., 2290 » (pp. 154 et suiv.).

15. Lauer : *L'enluminure romane...*, p. 27; E. Mâle : *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, 3<sup>e</sup> éd., 1928, pp. 1 et suiv.

16. Dans l'abside de Vicq, M. Focillon signale le cas de la fusion de trois visions, celle de saint Jean, celle d'Isaïe et celle d'Ézéchiel (H. Focillon : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, p. 48).

17. L'Apocalypse de Bamberg est presque contemporaine de celle de Saint-Benoît-sur-Loire; elle s'est inspirée d'un modèle très archaïque (type des manuscrits Paris-Valenciennes). Son Jugement dernier est composé uniquement d'après le texte de saint Matthieu, sous l'influence des compositions murales des églises rhénanes.

18. L. Delisle et P. Meyer : *L'Apocalypse en français au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris,

française est préparé par des Beatus tardifs. D'autre part, les particularités que nous observons à Saint-Benoît-sur-Loire et à Saint-Savin semblent avoir joué un rôle non moins important dans la formation de l'Apocalypse gothique.

Telle est, rapidement résumée, l'histoire de l'illustration apocalyptique au cours du moyen âge. Nous allons aborder maintenant l'analyse iconographique des peintures de Saint-Savin et de Saint-Benoît-sur-Loire. Nous les comparerons avec les scènes correspondantes des différentes Apocalypses illustrées, telles que M. Neuss les présente dans son ouvrage<sup>19</sup> : 1° cycle archaïque italien, comprenant les manuscrits de Paris et de Valenciennes; 2° cycle archaïque français, comprenant les manuscrits de Cambrai et de Trèves; 3° cycle des Beatus subdivisé lui-même en trois groupes, groupe I, groupe II<sup>a</sup> et groupe II<sup>b</sup>. Cependant, la méthode de classement d'après un prototype, qui a donné d'excellents résultats pour les anciens manuscrits grecs ou latins, ne peut être appliquée ici sans réserve, en particulier pour les Apocalypses du haut moyen âge<sup>20</sup>. En effet, si le scribe copie fidèlement le texte qu'il a sous les yeux avec l'intention de n'y point changer un mot, l'artiste qui illustre ce texte est généralement moins asservi à son modèle : il peut et cherche peut-être même à y laisser à chaque instant sa marque personnelle<sup>21</sup>. Cette liberté est d'autant plus grande pour une illustration comme celle de

1890; M. R. James : *The Trinity College Apocalypse*, 1909; *The Apocalypse in Latin and French (Bodleian Ms. Douce 180)*, Oxford, 1922; *The Apocalypse in Art*, Londres, 1931; A. Firmin-Didot : *Des Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870.

19. Neuss, *Beatus*, p. 247.

20. Ph. Lauer : *Les enluminures romanes...*, p. 25. « Le Beatus n'est en réalité qu'une « chaîne » de représentations empruntées à des ouvrages chrétiens antérieurs. C'est un recueil de matériaux d'art espagnol primitif et mozarabe, en partie chrétiens, déformés par le temps et adaptés aux besoins de l'illustration de l'Apocalypse. »

21. Voir Focillon : *Art d'Occident, le moyen âge roman et gothique*, p. 26, n° 1.

Le Beatus de San Salvador de Tavera conservé à l'Archive historique Nationale de Madrid est exécuté par le peintre Emétérius, élève de Magius Arxipictor, auteur de l'illustration du Beatus de Morgan. Le Beatus de Gérone est l'œuvre d'Emétérius et d'Ende, femme peintre. Les scènes de ces deux Beatus ne reproduisent pas servilement leur modèle, le Beatus de Morgan.

l'Apocalypse moins rigoureusement soumise à des principes canoniques. Sous cette réserve, nous pouvons admettre le système de M. Neuss, non pas comme une explication historique, mais comme un procédé de classement.

## II

Après ce rapide historique de l'Apocalypse dans l'art du moyen âge, nous allons aborder l'objet même de notre étude : l'iconographie des peintures du porche de Saint-Savin. Nous choisirons quatre scènes de la seconde travée, dont l'identification ne laisse aucun doute : le « Fléau des sauterelles » (Apoc., ix, 1-11, la cinquième trompette), la « Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers » (Apoc., ix, 13-21, la sixième trompette), la « Femme attaquée par le Dragon » (Apoc., xii, 1-18, le premier signe) et le « Combat de saint Michel contre le Dragon » (Apoc., xii, 7 et suiv.). Afin de préciser la place de l'Apocalypse de Saint-Savin dans l'illustration de l'Apocalypse au moyen âge, nous les comparerons aux scènes correspondantes des diverses Apocalypses illustrées : cycle archaïque représenté par le groupe des manuscrits de Paris (Nouv. Acq. lat., 1132) et de Valenciennes et par celui des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves, cycle des Beatus, Apocalypses de Bamberg, de Saint-Benoît-sur-Loire et de la famille gothique.

### I. — LE FLÉAU DES SAUTERELLES<sup>22</sup>

(Apoc., ix, 1-11.)

Comment cette scène est-elle représentée dans les manuscrits illustrés de l'Apocalypse ? Cherchons d'abord dans le cycle archaïque. Les manuscrits de Paris (Nouv. Acq. lat., 1132) et de

22. Voir p. 16, pl. III.

Valenciennes interprètent ce passage d'une manière sommaire : du puits, vu de côté, où est tombée l'étoile, s'élève une fumée; tout près se tient un ange avec la trompette; en haut, apparaît la main de Dieu dans un rectangle symbolisant le ciel.

Les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves traitent ce récit, en deux pages, d'une manière toute différente. Sur la première, figure, en une scène unique, l'histoire de la quatrième et de la cinquième trompette. En haut, dans le ciel, le soleil et un grand aigle (Apoc., VIII, 12-13); au-dessous, sept anges avec leurs trompettes. En bas, au milieu, le puits de l'abîme avec, d'un côté, quatre sauterelles et, de l'autre, saint Jean. Sur la seconde page, quatre sauterelles à tête humaine nimbée attaquent quatre hommes, dont l'un semble avoir été ressuscité par l'ange de l'abîme, debout près de lui. Jean, en haut, à gauche, contemple la scène (Apoc., IX, 7-11).

Dans ces manuscrits, le souci narratif conduit les artistes à représenter, en deux scènes, tous les éléments nécessaires à l'explication du texte. Ils constituent un type plus évolué que celui des manuscrits de Paris et de Valenciennes; mais par leur aspect disparate, ils sont encore loin de ceux de Saint-Savin.

Le Beatus de Morgan présente une image très curieuse<sup>23</sup>. La scène est divisée en quatre zones superposées. La bande supérieure figure le firmament rempli d'étoiles; le centre est occupé par le disque solaire (Apoc., VIII, 12). Dans la zone inférieure correspondant au soleil, un cercle clair indique le puits de l'abîme; non loin une étoile, une clef et un personnage. Dans les deux zones intermédiaires se déroule le drame; en haut, sous le bandeau étoilé, plane l'ange à la trompette; quatre sauterelles tourmentent quatre hommes en les piquant avec leur queue. Ces monstres gigantesques, de taille humaine, ont le corps recouvert d'une espèce de carapace; elles ont quatre pattes, deux énormes pinces en forme de ciseaux et une queue de scorpion. L'optique du Beatus de Morgan est toute différente de celle de Saint-Savin; les sauterelles, l'ange et les hommes n'y ont pas le même aspect

<sup>23</sup>. Neuss, *op. cit.*, p. 170, fig. 133.



(D'après les relevés du Service des Mon. Hist.)

Tribune de Saint-Savin.  
Ecoinçons et pilastres encadrant la baie.



que sur les peintures poitevines. Pourtant, il y a lieu de souligner une particularité intéressante. L'artiste du manuscrit de Morgan représente, lui aussi, les sauterelles torturant les hommes. Alors que ce détail n'apparaît ni dans la première scène des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves, ni dans l'Apocalypse de Bamberg, il se retrouve à Saint-Savin et, comme nous le verrons par la suite, à Saint-Benoît-sur-Loire.

Les Beatus du groupe de Morgan (groupe II<sup>a</sup> et II<sup>b</sup> de M. Neuss) sont conformes au modèle du manuscrit de Morgan<sup>24</sup>. Au point de vue iconographique, on peut noter certains rapports avec la première scène des manuscrits de Cambrai et de Trèves. Comme ceux-ci, le groupe de Morgan possède la seconde scène où les quatre sauterelles tourmentent des hommes<sup>25</sup>. Dans le Beatus de Morgan, elle se présente de la manière suivante : en haut, l'ange de l'abîme maîtrise, avec sa lance, une de ces bêtes; quatre sauterelles à corps de lion monstrueux et à tête de bœuf persécutent les hommes avec leur queue de scorpion. L'artiste a pleinement réussi par une sorte de « réalisme inspiré » à donner une représentation de ce passage. C'est sans doute le Beatus de Saint-Sever qui nous en offre l'interprétation la plus saisissante<sup>26</sup>. Il faut retenir l'intérêt tout spécial que les artistes des Beatus ont pris à la persécution des hommes et le style si particulier avec lequel ils ont réussi à rendre vivant et vraisemblable cet épisode, sans tomber dans la manière purement narrative. L'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire, avant celui de Saint-Savin, a traité aussi soigneusement le passage de la persécution, comme nous le verrons.

L'autre groupe de Beatus, groupe I de M. Neuss, n'illustre pas la première scène de ce passage, avec une uniformité pareille à

24. Les Beatus de Gérone et d'Urgell suivent de près le modèle du Beatus de Morgan. Les Beatus tardifs de Turin, de Manchester et du manuscrit Nouv. acq. lat., 2290 B. N., possèdent les scènes de ce type (Voir Neuss, *op. cit.*, p. 170).

25. Neuss, *op. cit.*, pp. 171-172, fig. 136-137.

26. Le manuscrit de Saint-Sever n'a que la seconde scène, la première étant perdue, à notre grand regret. Sur cette seconde scène il y a six monstres dont trois ont l'aspect de sauterelles à tête humaine comme ceux du manuscrit de Cambrai (ms. 386) et dont trois autres ont l'aspect de quadrupèdes ailés et cuirassés, à tête humaine comme ceux de l'Apocalypse de Bamberg. Nous y voyons une curieuse contamination de deux modèles différents.

celle du groupe de Morgan<sup>27</sup>. La représentation y est, en général, moins compliquée et laisse entrevoir certains rapports avec les manuscrits de Paris (Nouv. acq. lat., 1132) et de Valenciennes. Le Beatus de la Réal Academia de la Historia de Madrid (cod. 33) donne la première scène de la manière suivante<sup>28</sup> : dans le registre supérieur, un ange sonne de la trompette ; au-dessous est représenté le ciel avec le soleil, la lune et les étoiles (Apoc., VIII, 10-12) ; enfin, en bas, un demi-cercle, ouvert vers le haut, symbolise le puits avec l'ange de l'abîme et l'étoile tombée du ciel ; du puits montent des lignes ondulées, sans doute de la fumée. Il n'y a ni sauterelles ni hommes torturés. La représentation est tout ornementale et d'un style particulier comme les Beatus de Morgan, de Gérone.

Le Beatus de l'Escorial contient une représentation semblable, mais l'ange de l'abîme n'y figure pas ; un ange sonnante de la trompette se trouve dans le puits avec une clef. On y voit encore des hommes tourmentés par trois sauterelles. Dans le Beatus (Nouv. acq. lat., 1366) de la Bibliothèque Nationale, il y a également les quatre sauterelles avec leurs victimes. Le Beatus de Burgo de Osma représente, à travers un nuage de fumée, trois sauterelles montant du puits ; mais il n'y a pas d'êtres torturés<sup>29</sup> ; un petit rectangle avec, au centre, un disque solaire figure le ciel.

Parmi les exemples que nous venons d'examiner, ce sont les scènes de ce groupe de Beatus (groupe I de M. Neuss) qui semblent offrir le plus de points de rapprochement avec les Apocalypses illustrées de France et de Rhénanie à l'époque romane.

L'Apocalypse de Bamberg est considérée, en général, comme exécutée d'après un modèle semblable à celui du manuscrit de Paris et de Valenciennes<sup>30</sup>. Pour la représentation du Fléau des sauterelles, elle ne possède, en effet, qu'une scène ; cependant, cette scène n'a pas moins de rapports avec les scènes du groupe I

27. Pour ce groupe, dans la seconde scène, le nombre des monstres est, en général, de trois (groupe I de M. Neuss).

28. Neuss, *op. cit.*, p. 170, fig. 132.

29. Dans le Beatus de l'Escorial, les hommes torturés sont figurés. Voir Neuss, *op. cit.*, p. 170.

30. Neuss, *op. cit.*, p. 247.

de Beatus<sup>31</sup>. En haut, à droite, l'ange sonne de la trompette; devant lui, une étoile tombe du ciel, laissant une traînée derrière elle, vers le puits de l'abîme, dessiné en bas à gauche. Une fumée monte, indiquée par trois lignes; en même temps deux sauterelles sortent du puits. Elles ont des corps de quadrupèdes (chevaux ?) ailés et cuirassés et une tête humaine. Leur queue, terminée par une gueule de serpent, n'est pas une queue de scorpion. Leur tête recouverte d'une épaisse chevelure porte une couronne; avec leurs yeux exorbités et leurs dents proéminentes, elles ont un air terrible. Devant les sauterelles, au-dessous de l'ange, saint Jean se présente à mi-corps et regarde la scène. La disposition générale et certains détails offrent des points de parenté avec la scène de Saint-Savin. Le ciel et le puits sont semblables. Les sauterelles de Saint-Savin appartiennent à la même espèce monstrueuse que celles de Bamberg. Si nous plaçons l'ange à côté du puits dans la scène de Bamberg et si nous y ajoutons un groupe d'hommes torturés, nous aurons une composition analogue, dans ses traits essentiels, à celle de Saint-Savin. Pour la représentation du Fléau des sauterelles, entre les manuscrits de Paris (Nouv. acq. lat., 1132), de Bamberg et la peinture de Saint-Savin, nous pouvons suivre l'évolution, pour ainsi dire, pas à pas. Cependant, cet enrichissement de l'illustration ne semble pas dû à l'invention de l'artiste de Bamberg ou de Saint-Savin, car les Beatus espagnols, comme nous l'avons vu, se présentent dès le X<sup>e</sup> siècle comme un ensemble à la fois riche et varié.

Quant à l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire, malheureusement perdue aujourd'hui et qui était presque contemporaine du manuscrit de Bamberg, elle nous est connue par la description de la Vie de l'abbé Gauzlin<sup>32</sup>. Voici le texte concernant ce passage :

*Panditur atque tetri puteus pregrandis averni.  
In terris ex quo diffunditur ista propago,  
Quae rabiem cordis cupiens implere maligni,  
Non datur ex toto sed partim ledere iustos.*

31. Par exemple, la scène du manuscrit de Burgo de Osma.

32. Voir p. 120.

Il peint, en quelques mots, toute l'horreur de la scène. « Le puits immense de l'horrible abîme est ouvert... » Y avait-il alors une couverture ronde soulevée comme à Saint-Savin ? « De là se répand sur la terre cette engeance qui, voulant assouvir la rage d'un instinct mauvais... » Des sauterelles sortent du puits; leur aspect est menaçant et elles se précipitent sur des hommes, « ... il ne leur est pas permis d'affliger les justes entièrement, mais en partie ».

Quels étaient le style, la composition et la forme de certains détails, les sauterelles, par exemple, à Saint-Benoît-sur-Loire ? Les exemples de Bamberg et de Saint-Savin nous incitent à penser que la peinture de Fleury était fortement attachée à la tradition de l'art occidental et tout à fait indépendante du style mozarabe des Beatus espagnols. Mais il est possible qu'il y ait eu là une influence des Beatus, plutôt que du type des manuscrits de Paris et de Valenciennes ou celui des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves.

Fleury fixe déjà l'essentiel de la scène de Saint-Savin. Le texte de la vie de l'abbé Gauzlin s'applique en quelque sorte sans défaut à la scène de l'église poitevine. Le modèle de cette dernière remonte donc au premier tiers du XI<sup>e</sup> siècle et à la conception de l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire.

L'illustration des Apocalypses anglo-normandes suit fidèlement le modèle de Saint-Savin-sur-Gartempe. Le manuscrit fr. 403 de la Bibliothèque Nationale montre la même mise en scène; à gauche, l'ange sonne de la trompette, devant lui l'étoile tombe du ciel dans le puits de l'abîme, d'où sort un groupe de sauterelles sous la forme d'animaux ailés à tête humaine. L'image des hommes tourmentés se trouve sur la page suivante. C'est là la seule différence avec Saint-Savin : elle résulte de celle qui sépare l'illustration d'un manuscrit et l'exécution d'une peinture murale. Par le style, par la composition, par les détails, c'est de la peinture de Saint-Savin que se rapproche le plus la miniature du cycle gothique, et il n'est pas d'autre exemple qui en soit plus voisin.

2. — LES ANGES DÉLIÉS DE L'EUPHRATE  
ET LE FLÉAU DES CAVALIERS<sup>33</sup>

(La sixième trompette. Apoc. ix, 13-21.)

Pour figurer la scène de la sixième trompette, les manuscrits du cycle archaïque de Paris et de Valenciennes se bornent à représenter la main de Dieu, un ange et deux cavaliers. Ceux-ci, armés de lances, montent sur des chevaux à tête de lion et à queue de serpent<sup>34</sup>.

Les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves traitent ce passage en deux épisodes. Tout d'abord, la Délivrance des anges de l'Euphrate. En haut, séparés par l'autel en deux groupes de trois, se trouvent six anges avec leurs trompettes; au-dessus de l'autel on voit la main de Dieu sortant du ciel. En bas, à droite, les quatre anges enchaînés sur le fleuve qui parcourt la scène d'un bout à l'autre en une longue bande ondulée. En face d'eux, l'ange libérateur tient de sa main droite le bout de la chaîne qui lie les mains du premier d'entre eux. Derrière lui se trouve Jean. Le dessin est une traduction fidèle du passage de l'Apocalypse (ix, 13-15). Plus loin, la scène du Fléau des cavaliers est traitée de la manière suivante : trois cavaliers sont placés l'un en haut, les deux autres en bas; saint Jean, derrière le premier cavalier, regarde la scène. Les trois cavaliers sont coiffés d'un casque en forme de mitre terminé par une petite boule; seul, celui d'en haut, porte un glaive. Ils montent des chevaux à tête de lion et à queue de serpent. Sous leurs pieds gisent plusieurs êtres humains, les uns déjà morts, les autres encore vivants. Par sa composition plus monotone, comme par son style, cette scène diffère légèrement des autres. Les figures assez grandes, juxtaposées, occupent toute la surface sans être distribuées en registres. Cette représentation paraît avoir des rapports avec celle de Bamberg et

33. Voir p. 15, pl. II.

34. Le Beatus de Berlin répète deux fois l'image des cavaliers foulant les cadavres.

de Saint-Savin-sur-Gartempe. D'autre part, elle présenterait aussi des points de contact avec certains *Beatus* espagnols.

Dans le cycle des *Beatus*<sup>35</sup>, le groupe de Morgan traite ce passage sur deux pages, comme les manuscrits de Cambrai et de Trèves. La première, en général : en haut, à gauche, Dieu est assis dans un quart de cercle; à droite, deux anges, séparés l'un de l'autre par un autel, sonnent de la trompette. En bas, les quatre anges de l'Euphrate, déjà déliés, se dressent sur le fleuve, qui décrit une boucle et non pas une longue ondulation comme dans les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves<sup>36</sup>. D'autre part, dans le cycle des *Beatus*, le geste de déliement n'est pas représenté.

La seconde scène, le Fléau des cavaliers, est traitée, dans les *Beatus* du groupe de Morgan, dans le même style que le Fléau des sauterelles. Quatre cavaliers, montés sur des chevaux à tête de lion et à queue de serpent, écrasent des hommes sous les pieds de leurs montures. C'est la scène-type de ce groupe<sup>37</sup>.

Dans l'illustration de la sixième trompette, nous trouvons beaucoup d'éléments iconographiques communs au groupe de Morgan et à celui des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves. Pour la seconde scène, surtout, ils paraissent s'être inspirés d'un même modèle.

L'autre groupe de *Beatus*, le groupe I de M. Neuss, diffère du groupe de Morgan. La représentation du Fléau des sauterelles présente, comme nous l'avons vu, certains rapports avec les manuscrits de Paris et de Valenciennes. De même pour celle de la sixième trompette. En effet, les quatre anges délivrés de l'Euphrate ne figurent pas dans les *Beatus* de ce groupe, sauf dans des manus-

35. Neuss, *op. cit.*, p. 173, fig. 135; p. 174, fig. 139.

36. Le fleuve en bande continue se retrouve aussi dans les manuscrits de Saint-Sever et de Bamberg.

37. Voir Neuss, p. 174. Dans les manuscrits de Morgan, de Valladolid, de Urgell, il manque aujourd'hui les pages reproduisant cette scène. Mais nous la trouvons dans les *Beatus* de Gérone, de la Biblioteca Nacional (B. 31) de Madrid, de Londres (British Museum, Add. 11695), ainsi que le *Beatus* de Saint-Sever. Dans le *Beatus* de Gérone, les montures des cavaliers sont des chevaux à queue de serpent et n'ont pas de tête de lion.

crits tardifs<sup>38</sup>. Le plus souvent, il n'y a qu'un ange avec une trompette<sup>39</sup>. La seconde scène est elle aussi simplifiée : deux cavaliers piétinent leurs victimes<sup>40</sup>.

Dans les manuscrits que nous venons d'examiner, ce passage est donc interprété de deux manières : l'une simple, ne comportant que l'ange de la sixième trompette et les cavaliers souvent groupés en une scène unique. L'autre, plus complexe, représente les anges déliés et se distribue, en général, en deux scènes. C'est à ce second type qu'appartiennent les trois Apocalypses de Bamberg, de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Savin.

Dans l'Apocalypse de Bamberg, cet épisode est savamment composé : une série de volutes représentant l'Euphrate divise la surface en deux zones superposées. En haut, à gauche, l'autel avec la main de Dieu; à droite, l'ange à mi-corps sonnant de la trompette. Juste au-dessous de lui, sur le fleuve, se dressent quatre anges, à mi-corps, les mains liées. L'ange de la sixième trompette touche de sa main gauche l'un d'entre eux : c'est le signe de la délivrance. Dans la partie inférieure, trois cavaliers casqués montés sur des chevaux à queue de serpent piétinent trois cadavres. Dans l'angle de gauche, tout en bas, Jean regarde la scène avec effroi.

La composition de Bamberg semble annoncer celle de Saint-Savin. Mais d'où vient-elle ? Elle ne peut être due à l'invention de l'artiste ottonien. Il est encore impossible de préciser la source qui l'inspira. Pourtant, il paraît certain que l'artiste n'a pas emprunté aux manuscrits de Paris et de Valenciennes ou aux Beatus du groupe I de Neuss, car les quatre anges déliés de l'Euphrate n'y figurent pas.

Il aurait pu, sans doute, trouver un modèle soit dans les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves, soit dans les Beatus du groupe Morgan. L'illustration dans ces deux groupes présente du reste une différence : les manuscrits de Trèves et de Cambrai

38. Par exemple, le Beatus de Lisbonne, un Beatus tardif de la Bibliothèque Nationale (Ms. nouv. acq. lat., 1366).

39. Neuss, *op. cit.*, p. 173.

40. *Ibid.*, p. 174.

montrent le geste de la délivrance par l'ange tandis qu'il n'est pas donné dans les Beatus du groupe Morgan où les anges sont déjà déliés. L'Euphrate, représenté dans les manuscrits du Nord comme un long ruban ondulé parcourant toute la scène, est dessiné dans les manuscrits du groupe Morgan comme une nappe d'eau décrivant une boucle au centre du tableau<sup>41</sup>. L'Apocalypse de Bamberg se rapproche donc tantôt des Beatus du groupe Morgan, tantôt des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves. La ressemblance des coiffures des cavaliers de Bamberg et de Cambrai vient renforcer l'impression de filiation avec ces derniers.

La scène de Saint-Savin appartient à la même lignée que celle de Bamberg. Seulement, au lieu d'être étagés en deux registres, les épisodes de la sixième trompette se développent de gauche à droite. L'ange de la sixième trompette délie les mains des anges de l'Euphrate comme dans les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves. Cependant, l'Euphrate ne forme pas une bande continue, mais une sorte d'étang<sup>42</sup>.

Le troisième exemple se trouvait à Saint-Benoît-sur-Loire. Le texte décrit ainsi la scène :

*Euphrates flumen, quos furvo vortice cingit.  
Nutu divino mittit pro saecula solutos,  
Armis insignes, vultu pariterque feroces.  
Disperdunt populos, flammis ac denique ferro,  
Istud, summe pater, te permittente potenter,  
Qui nos pro nostris sic censes tondier actis.*

D'après ces vers et en tenant compte des autres illustrations de ce passage, la peinture de Fleury pourrait se présenter de la manière suivante : en haut, l'image de Dieu ou la main divine; au-dessous les quatre anges de l'Euphrate seraient délivrés. Le texte ne précise pas si l'ange de la sixième trompette délie qu non leurs mains. Il semble que ce soit plutôt le fleuve qui les dénoue.

41. Le Beatus de Saint-Sever s'accorde avec les Beatus du groupe Morgan, pour cette scène, sauf dans la représentation du fleuve figuré par une bande ondulée.

42. Ces deux types de l'Euphrate seront reportés dans les Apocalypses de la famille gothique.



A



B



C



D

(D'après les relevés du Service des Mon. Hist.)

Tribune de Saint-Savin. Parois de la travée orientale.



Ils se tiendraient debout, les pieds entourés « d'un tourbillon noir » en forme de cercle. A côté, sans doute à droite comme à Saint-Savin, apparaîtrait le groupe des cavaliers. « Ils sont remarquables par leurs armes et également terribles par le visage. Ils anéantissent les peuples par le feu et ensuite par le fer. » Les hommes s'enfuient devant eux, quelques-uns tombent sous les pieds de leurs chevaux.

Telle serait la scène de Saint-Benoît-sur-Loire. Nous remarquons, en lisant le texte, combien elle devait être proche de la peinture de Saint-Savin. Dans celle-ci, plus fidèle au texte de saint Jean, l'image de Dieu (ou la main de Dieu) est remplacée par la figure d'un personnage symbolisant la voix (Apoc., ix, 13) et l'ange de la sixième trompette délie les mains des anges de l'Euphrate. Toutefois, l'essentiel de la scène de Saint-Savin est bien établi au début du IX<sup>e</sup> siècle avec l'Apocalypse de Bamberg et surtout avec celle de Fleury.

Les manuscrits du cycle gothique suivent de très près la peinture de Saint-Savin ; ils en diffèrent cependant sur quelques points. En général, dans ces manuscrits comme dans le cycle de Beatus et dans le groupe Cambrai-Trèves, la Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers constituent chacun une scène indépendante. Cependant, si l'on considère le style et la disposition des éléments iconographiques, on constate des rapports très étroits entre les deux représentations. Aucune illustration n'est plus proche des peintures de Saint-Savin que celle de la famille anglo-normande. D'autre part, la description de la scène de Fleury : « Ils sont remarquables par leurs armes et également terribles par le visage » concorde parfaitement avec l'aspect des anges de l'Euphrate et des cavaliers de l'Apocalypse en français 403 de la Bibliothèque Nationale.

Un autre document est plus intéressant encore. L'Apocalypse Bodeléienne Douce 180 représente les deux épisodes à la fois dans la même scène ; celle-ci se déroule de gauche à droite, comme à Saint-Savin. Sur la fresque de cette église, nous voyons un homme à mi-corps sortant d'un autel placé dans un demi-cercle qui figure le ciel. Dans le manuscrit anglais, le même personnage

symbolisant la voix, dont parle l'Apocalypse (ix, 13) sort de l'autel. L'Euphrate est représenté dans les deux cas, non pas par des lignes ondulées courant d'un bout à l'autre de la scène, mais par une nappe d'eau de forme ronde figurant une boucle qui se trouve au milieu de la scène. Autre détail semblable dans le manuscrit et dans la peinture : le groupe de cavaliers se compose de petits personnages massés dans l'angle de gauche. La seule différence est celle-ci : dans le manuscrit anglais, l'ange qui sonne de la trompette est figuré à mi-corps en haut, à gauche, tandis qu'un autre ange, sans trompette, placé au-dessous, délie les anges de l'Euphrate; dans la peinture de Saint-Savin, le même ange délie lui-même les anges de l'Euphrate. Cette confrontation nous amène à une conclusion qui s'impose avec évidence : les enlumineurs de certains manuscrits gothiques ont eu certainement un modèle semblable à celui qui a inspiré le peintre de Saint-Savin (Pl. XV, A).

### 3. — LA FEMME ET LE DRAGON <sup>43</sup>

(Le premier des sept signes. Apoc., xii, 1-18.)

L'histoire de la Femme et du Dragon comporte trois épisodes : la Femme attaquée par le Dragon (xii, 1-6), le Combat des Anges et du Dragon (xii, 7-12) et le Vol de la Femme dans le désert.

Les manuscrits de Paris et de Valenciennes du cycle archaïque montrent déjà deux scènes qui annoncent celles de l'Apocalypse de Bamberg : la Femme debout au-dessus du Dragon et la Femme volant sur le désert. Le combat n'y apparaît pas.

Les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves présentent des images plus élaborées de ce passage de l'Apocalypse. Sur le manuscrit de Cambrai, il manque aujourd'hui la troisième scène, le Vol dans le désert; mais celui de Trèves est complet.

La disposition est semblable à celle du cycle des Beatus, comme M. Neuss le remarque très justement <sup>44</sup>. Le premier tableau mon-

<sup>43</sup>. Voir p. 18, pl. III.

<sup>44</sup>. Neuss, *op. cit.*, p. 258.

tre, en haut, la Femme, sans son enfant, le soleil et la lune à ses pieds, les étoiles autour de la tête; près d'elle le Dragon entraînant un tiers des étoiles du ciel; dans le bas, on voit saint Jean et quatre personnages armés de lances et de boucliers conformément au verset 5. La seconde scène figure le combat des anges contre le Dragon <sup>45</sup>; la troisième, la Femme volant dans le désert, poursuivie par le Dragon.

Dans les Beatus, les trois épisodes, réunis en une scène unique qui couvre les deux pages, se déroulent autour du corps immense du Dragon <sup>46</sup>. Nous décrirons la scène-type du groupe de Morgan d'après le Beatus de Valladolid <sup>47</sup>. Le Dragon à sept têtes occupe le centre de la composition. En haut, dans la partie gauche, la Femme est debout devant le monstre menaçant; le soleil, sous la forme d'un disque à rayons en dents de scie, recouvre le milieu de son corps; douze étoiles-fleurs à sept ou huit pétales, entourent sa tête; ses pieds reposent sur le croissant de la lune. Elle vient de donner le jour à l'Enfant, qui, escorté d'un ange, se trouve déjà au ciel, auprès du Père, représenté en haut à droite. Entre le ciel et la Femme, quatre anges armés de lances, attaquent le Dragon; plus bas, sous la queue du monstre, les suppôts de la bête, vaincus, vont se précipiter dans l'abîme, où apparaît au milieu des flammes le noir Satan enchaîné. Enfin, dans la partie inférieure, le Vol de la Femme dans le désert. Elle est assise, les ailes déployées, devant une des têtes du Dragon qui crache le fleuve. Contrairement à l'esprit narratif des manuscrits carolingiens de Trèves et de Cambrai, les Beatus du groupe de Morgan attachent peu d'importance à la succession des scènes dans le temps. Indépendamment du style, une pareille composition a certainement influencé celle de Saint-Savin, et sans doute aussi celle de Saint-Benoît-sur-Loire.

Les Beatus du groupe I de M. Neuss présentent des scènes semblables à celles du groupe de Morgan : même iconographie, même

45. Voir plus loin, p. 116.

46. Neuss, *op. cit.*, pp. 184-188, fig. 156-159.

47. *Op. cit.*, fig. 157.

disposition <sup>48</sup>, mais leur aspect plus sommaire et plus disparate leur donne quelque chose d'archaïque.

Voici, se déroulant sur une seule page, la scène du *Beatus* de Burgo de Osma : au centre, se dresse le Dragon à sept têtes, moins démesuré que celui des *Beatus* du groupe Morgan. A gauche, la Femme debout serre contre elle son Enfant nu. La lune en forme de disque est à ses pieds, le disque du soleil au-dessus de sa tête et plus haut encore, douze étoiles sur deux rangs. A droite, dans la partie supérieure, Dieu trône dans une mandorle en forme d'amande. Devant lui, un personnage ailé, la Femme, et non pas l'ange, présente l'Enfant. Au-dessous, deux anges précipitent deux damnés dans le puits de l'Enfer, où nous voyons les têtes des vaincus et Satan enchaîné. Dans certains *Beatus* de ce groupe, c'est l'ange qui porte l'Enfant au ciel <sup>49</sup>. Cet être ailé transportant l'Enfant est un élément particulier que nous retrouvons à Saint-Savin. La scène du *Beatus* de ce groupe n'a pas la perfection de style que nous trouvons chez les *Beatus* du groupe Morgan. L'effet remarquable de la scène dans ces manuscrits est obtenu surtout par la mise en place de l'immense corps du Dragon, symbolisant la puissance du Mal qui accable les hommes. Cependant, malgré la différence de la composition, il y a en maints endroits une certaine analogie entre la scène du groupe I et la scène du groupe de Morgan; nous croyons que toutes les deux se présentent comme les variantes d'un certain modèle commun et qu'il n'y a pas de différence essentielle entre elle. D'autre part, les scènes concernant le sujet des manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves ne paraissent pas tout à fait étrangères à ce modèle commun des *Beatus* espagnols.

Nous allons examiner maintenant les représentations de la Femme attaquée par le Dragon dans les trois Apocalypses de Bamberg, de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Savin.

A Bamberg, trois scènes se rapportent à cette vision : 1<sup>o</sup> la Femme attaquée par le Dragon; 2<sup>o</sup> le Combat des anges contre le

<sup>48</sup>. Neuss, *op. cit.*, pp. 185-186, fig. 156 et 158.

<sup>49</sup>. Par exemple, le *Beatus* de Lisbonne (Voir Neuss, p. 186 et fig. 158).

Dragon; 3° la Femme s'envolant dans le désert. La dernière scène figurant la Femme aux ailes déployées, et le Dragon vomissant un fleuve est conforme aux manuscrits de Paris et de Valenciennes. La première scène, présentant pour nous un intérêt particulier, est traitée de la manière suivante : à gauche, la Femme debout sur le croissant de la lune, la tête nimbée du disque solaire, entourée de douze étoiles figurées par des petites boules accrochées au bout de chaque rayon, tient de sa main droite l'Enfant nu. En haut, à droite, un édifice représente le sanctuaire de Dieu laissant voir l'Arche d'alliance. Le bas de la composition est occupé par le corps du Dragon. La queue sous les pieds de la Femme, il se retourne et se dresse contre elle. L'artiste semble s'être inspiré là aussi d'un modèle archaïque, relativement proche des manuscrits de Paris et de Valenciennes. Non seulement la disposition et la silhouette de la Femme et du Dragon, mais aussi la manière si particulière de représenter le soleil et les douze étoiles évoquent un modèle semblable à celui de ces deux manuscrits. Modèle auquel l'Enfant et le sanctuaire de Dieu sont étrangers. L'ensemble, par la simplicité de la composition, reste archaïque.

Cette illustration de Bamberg montre des rapports avec la peinture de Saint-Savin, non pas dans la question des sources, mais dans certains détails d'exécution : ainsi le sanctuaire laissant voir l'Arche d'alliance se trouve sur ces deux illustrations<sup>50</sup>. Dans le cycle de Beatus, nous voyons, en général, à cette place, l'image de Dieu trônant dans le ciel. L'Arche de Dieu fait l'objet d'une scène indépendante dans l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire. D'après le texte de la vie de l'abbé Gauzlin, saint Jean y aurait figuré contemplant d'en bas, sans doute, l'Arche de Dieu. A Saint-Savin, elle apparaît sur la scène de la Femme attaquée par le Dragon, ce qui est loin d'être absurde, puisque dans le texte

50. Nous retrouvons cette particularité : l'arche de Dieu apparaît dans la scène de la Femme attaquée par le Dragon, dans certains manuscrits du cycle gothique; L. Delisle cite les six manuscrits suivants : ceux de Cambrai (ms. 482), de Saint-Victor (Bibl. Nat. lat., 14410), du British Museum (17333) de Chantilly, celui de Namur et de la Collection Rey (voir L. Delisle et Meyer, *op. cit.*, pp. CLXXXVIII).

de l'Apocalypse, l'Arche de Dieu est mentionnée immédiatement avant le passage de la Femme et du Dragon. La forme du Dragon appelle une remarque non moins importante. Dans le cycle des Beatus, le monstre est presque toujours représenté sous la forme d'un énorme serpent à sept têtes ; ces têtes, portées sur de très longs cous, sont toutes égales<sup>51</sup>. Dans le manuscrit de Bamberg comme à Saint-Savin, le Dragon a un aspect tout différent. Il a deux pattes et deux ailes et, si son énorme corps se termine comme celui d'un serpent, son avant-corps est celui d'un quadrupède ailé. Il a une grande tête sur laquelle se dressent six autres têtes plus petites.

Dans les manuscrits de Paris et de Valenciennes, le Dragon est un énorme serpent à sept têtes, l'une grande et les autres petites. De même dans les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves. Dans l'Apocalypse de Bamberg et dans la peinture de Saint-Savin, il ressemble au monstre des bas-reliefs du premier art chrétien, dans la scène de Jonas ressuscité. L'artiste de Saint-Savin comme l'artiste ottonien a donc subi, sur ce point, l'influence de l'art de l'antiquité chrétienne. Ce qui est curieux encore, c'est que dans la scène suivante de Saint-Savin, celle du Combat de saint Michel contre le Dragon, le monstre a une tête unique pourvue de longues oreilles; son corps ailé est le même que celui du Dragon à sept têtes. Or, c'est exactement le même Dragon qui figure dans la scène du Combat de Bamberg. Sur ce point, il y a une relation très curieuse à noter entre ces deux illustrations<sup>52</sup>. Mais cette relation s'expliquerait par la tradition antique commune héritée de l'art carolingien.

Certains détails présentent donc à Bamberg et à Saint-Savin des analogies. Le sanctuaire de Dieu laissant voir l'Arche d'alliance, le type du Dragon y sont les mêmes. Mais, d'autre part, l'image de l'ange transportant l'Enfant vers le ciel, un des élé-

51. Un chapiteau du déambulatoire de Saint-Aignan-sur-Cher montre un Dragon à sept têtes longues et à corps de serpent (une tête est perdue), ce qui nous prouve qu'à l'époque romane on connaissait le type du Dragon du cycle des Beatus au centre de la France.

52. Voir p. 119.

ments essentiels de la représentation à Saint-Savin, ne se trouve pas à Bamberg. Ce détail iconographique fait défaut dans les manuscrits de Paris et de Valenciennes ainsi que dans ceux de Cambrai et de Trèves. Antérieurement à la peinture de Saint-Savin, il n'apparaît que dans le cycle des Beatus et dans l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire. La scène de Saint-Savin représente en même temps le premier et le troisième épisodes. Cette particularité aussi ne se rencontre que dans le cycle des Beatus et dans l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire. Malgré la différence de style cette constatation nous conduit à chercher le modèle dont s'est inspiré le peintre de Saint-Savin dans le cycle des Beatus espagnols et au moins dans une représentation semblable à celle de Saint-Benoît-sur-Loire<sup>53</sup>.

A Saint-Benoît-sur-Loire, le sujet qui nous occupe semble avoir fait l'objet d'une scène bien développée. Le texte la décrit ainsi :

*Huius caelicolam subductus partus ad aulam,  
Sic tremebunda fugit tanti terrore draconis,  
Tercia lucendi quo caeli portio desit.  
Cum quo caelestes pugnantes quippe cohortes,  
Ipsum tartareis tradunt sine margine paenis.*

De la composition et du style de cette scène, nous ne pouvons rien savoir, mais il nous paraît évident que les éléments iconographiques qu'elle renferme ont des rapports très étroits avec ceux des Beatus espagnols. Indépendamment du style, une composition semblable à celle du Beatus de Valladolid, ou mieux encore du Burgo de Osma, aurait influencé la peinture perdue de Saint-Benoît-sur-Loire. La vision pourrait donc y avoir été représentée de la manière suivante : un grand Dragon entraînant à sa suite une nuée d'étoiles occupe le centre de la scène. En haut, c'est la cour céleste où Dieu accueille l'Enfant que l'on vient d'apporter. La Femme, devant la menace du Dragon, va fuir; elle

53. Dans la scène de Saint-Savin, les douze étoiles entourant la tête de la Femme suivent le tracé du nimbe. Cette disposition se rencontre dans la scène du groupe Cambrai-Trèves, et aussi dans certains Beatus, par exemple celui de l'Escorial.

est déjà munie de deux ailes et le Dragon vomit un fleuve. La scène du Combat figurait sans doute en même temps. Des anges attaquent le Dragon par derrière et les suppôts du monstre, vaincus, sont livrés à l'Enfer, figuré au bas de la scène.

Nous ne connaissons aucune œuvre du début du XI<sup>e</sup> siècle, à laquelle pourrait s'appliquer la description de la scène de la Femme et du Dragon de Saint-Benoît-sur-Loire, si ce n'est dans le cycle des Beatus espagnols. Il est donc fort probable que, pour l'iconographie, l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire ait suivi le modèle espagnol. La Femme attaquée par le Dragon de Saint-Savin a des rapports avec l'Apocalypse de Bamberg en ce qui concerne certains détails; mais elle a, par ailleurs, une relation plus étroite encore avec la scène de Saint-Benoît-sur-Loire. Au point de vue iconographique, celle-ci montre un type plus élaboré s'affiliant directement au cycle du Beatus, tandis que celle de Bamberg reste attachée au modèle archaïque.

Quant au rapport de la peinture poitevine avec la scène correspondante de la famille anglo-normande, M. Mâle l'a déjà clairement démontré<sup>54</sup>. Une fois de plus, rien ne se rapproche donc davantage du texte d'André de Fleury que cette scène de Saint-Savin, à l'exception peut-être du passage concernant le Combat des anges et du Dragon. Le type du cycle gothique remonterait ainsi à une scène semblable à celle que l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire aurait fixée dans le premier tiers du XI<sup>e</sup> siècle.

#### 4. — LE COMBAT DES ANGES ET DU DRAGON (Pl. II)

Le Combat des anges et du Dragon ne figure pas dans les manuscrits de Paris et de Valenciennes. Dans le cycle des Beatus, comme nous l'avons vu, il forme avec l'histoire de la Femme et du Dragon une scène unique. A Cambrai et à Trèves, par contre, la scène du Combat est indépendante; elle apparaît de la manière suivante : en haut, à droite, un groupe d'anges, conduit par deux

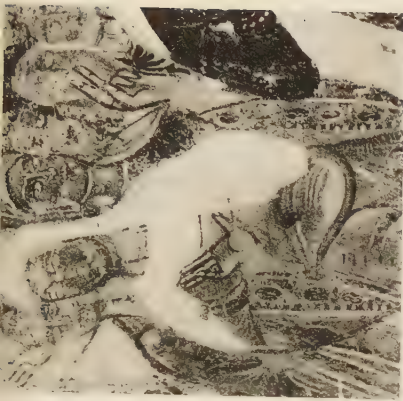
54. E. Mâle : *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1910, 3<sup>e</sup> éd., p. 420.



A (Cl. Arch. Ph.)



B (D'après le relevé du S. M. H.)



C (Cl. Devinoy)



D



E



F (D'après Jerphanion)



d'entre eux, s'avance vers le Dragon. Celui-ci a deux ailes, une grande tête et six autres plus petites. Il occupe le côté gauche de la composition dans l'attitude de la chute. Au-dessous de lui, cinq personnages ailés sont, comme lui, précipités vers le sol, la tête en bas. Jean, debout sur le sol, contemple le combat. Cette scène offre une certaine affinité avec la représentation du Combat dans la scène-type du cycle des Beatus. L'Apocalypse de Bamberg retrace cette histoire d'une manière toute particulière. Deux anges tenant un bouclier rond et une lance attaquent chacun un Dragon ailé et à tête unique; les deux anges et les deux Dragons sont exactement symétriques. Dans l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire, comme nous l'avons dit, le combat des anges et du Dragon était soit incorporé à la scène de la Femme attaquée par le Dragon, soit traité indépendamment. Sa représentation aurait été proche de celle que nous trouvons dans des Beatus espagnols ou dans les manuscrits de Cambrai et de Trèves.

Il faut remarquer que l'archange saint Michel n'apparaît dans aucune des scènes dont nous venons de nous occuper. La composition de Saint-Savin est très intéressante à bien des titres. Elle fournit un des premiers exemples de saint Michel combattant le Dragon dans l'illustration de l'Apocalypse. Faut-il voir là l'influence de l'image de culte de l'archange? C'est bien probable, mais les différences ne sont pas moins catégoriques. On sait qu'au moyen âge, le centre de ce culte en Occident se trouvait au Mont-Gargano en Italie méridionale, dont la grotte possédait une image vénérée de saint Michel. De là le culte passa en France : la chapelle du Mont-Saint-Michel et la chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe en sont des témoignages. Le culte propagea vraisemblablement le type iconographique. Nous le connaissons par M. Mâle : saint Michel debout foule le Dragon et le transperce de sa lance. Par la suite, on ajoute un bouclier. C'est l'image que nous rencontrons un peu partout sur les bas-reliefs de l'époque romane<sup>55</sup>. Nous pensons que la scène singulière du

55. E. Mâle : *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1928, 3<sup>e</sup> éd., pp. 257 et suiv.

Combat dans l'Apocalypse de Bamberg est obtenue en réunissant symétriquement deux figures de ce type. A Saint-Savin, saint Michel est représenté tout autrement. Il est monté sur un cheval et s'élançait, avec un autre ange également à cheval, contre le Dragon. Cette représentation équestre semble unique dans l'iconographie de saint Michel. Il est intéressant de remarquer que l'image des saints cavaliers est très fréquente en Égypte chrétienne. Probablement créée dans le milieu copte, elle s'est répandue en Orient chrétien<sup>56</sup>. Saint Georges en cavalier, terrassant le Dragon, se trouve fréquemment dans les sanctuaires de Cappadoce et sur les fresques de l'Italie méridionale. C'est de ces sources que provient certainement l'image des saints cavaliers poitevins.

L'artiste de Saint-Savin a pris cette image de saint cavalier, assez fréquente en Poitou, pour représenter saint Michel combattant le Dragon.

Cette figuration semble être restée sans postérité. On ne la retrouve plus dans les Apocalypses gothiques. C'est le type de l'image vénérée au Mont-Gargano qui prédomine. Saint Michel, debout et de haute taille, attaque avec ses compagnons le Dragon.

La confrontation des peintures de Saint-Savin avec les différentes Apocalypses illustrées, dans les quatre scènes que nous venons d'étudier, nous amène à des conclusions qui, sans élucider complètement la question de la source iconographique de Saint-Savin, nous permettent de limiter le problème. Il nous paraît certain, en effet, que les peintures du porche ont été exécutées d'après un modèle qui représenterait un des prototypes immédiats de la famille gothique.

D'autre part, elles offrent en maints endroits, pour certains détails d'iconographie, une parenté étroite avec l'Apocalypse de Bamberg. Cependant, il convient de noter une différence fondamentale : le manuscrit de Bamberg suit dans les grandes lignes le cycle archaïque. La peinture de Saint-Savin-sur-Gartempe suit

56. Voir Clédat : *Le monastère et la nécropole de Baouit, Le Caire, 1904-1906*, pl. LIII.

un modèle plus riche en éléments narratifs. Il est impossible de déterminer exactement ce modèle. Il se rapproche, tantôt du groupe Cambrai-Trèves, tantôt des Beatus. Cependant, la peinture poitevine est tout à fait indépendante par le style et se présente comme un intermédiaire entre eux et le cycle gothique.

Quant aux rapports entre la peinture de Saint-Savin et l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire, nous les avons signalés. Mais l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire mérite une étude particulière. Nous allons l'étudier d'après le texte qui nous a été conservé dans la *Vie de l'abbé Gauzlin*<sup>57</sup>.

57. Voir pp. 120, 160-161.

## CHAPITRE VI

### L'APOCALYPSE DE SAINT-BENOÎT-SUR-LOIRE

La *Vie de l'abbé Gauzlin*, écrite vers 1041 par le moine André de Fleury, nous apprend que l'Abbé fit décorer la façade de l'église Saint-Pierre de Saint-Benoît-sur-Loire, dans le premier tiers du XI<sup>e</sup> siècle, de scènes de l'Apocalypse<sup>1</sup>. Des vers accompagnaient ces scènes et les expliquaient :

*Ceterum ipsius aecclesiae faciem quibusdam miraculorum apocalipsis Johannis theologi variari fecit, hisque versibus exornari.*

Le texte ne précise pas s'il s'agissait d'une décoration peinte, sculptée ou en mosaïques. Il est néanmoins probable qu'il s'agissait de peinture, la sculpture monumentale à cette époque ne permettant pas des ensembles aussi vastes et aussi complexes, et la mosaïque, d'autre part, n'ayant jamais eu en France d'application aussi considérable. Sous l'abbatiat de Gauzlin, l'abbaye de Fleury connut une grande prospérité. Fils naturel d'Hugues Capet et demi-frère du roi Robert le Pieux, cet abbé-prince entretenait des relations très actives avec d'autres monastères, non seulement avec ceux de la Gaule, mais encore avec ceux d'Italie et d'Espagne. L'abbaye fut alors enrichie de dons de toute provenance : dons du comte de Gascogne, de la famille ducal de Normandie et de plusieurs seigneurs de l'Espagne. En 1026, un violent incendie éclata et l'abbaye fut complètement détruite. Gauzlin

1. Pour le texte, voir J. Schlosser : *Quellenbuch zur Kunstgeschichte d. abendländ. Mittelalters*, Wien, 1896, p. 184.

Pour l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire, voir L. Delisle : *Mélanges de paléographie et bibliographie*, Paris, 1880, p. 138; M. R. James : *The Trinity Apocalypse*, p. 8; du même, *The Apocalypse in Art*, London, 1931, p. 98; J. Puig i Catafalc : *Le premier art roman*, Paris, 1928, p. 151; H. Focillon : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, pp. 6, 14, et Chenesseau : *L'abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire*, Paris, 1931.

entreprit alors sa restauration sur un plan grandiose; il appela des artistes de tous les pays pour exécuter des travaux<sup>2</sup>.

Nous savons par ailleurs que Gauzlin était étroitement lié avec Oliba, abbé de Ripoll. Les rapports entre les deux grands centres monastiques étaient alors fréquents. En 1013, deux nobles de Barcelone, Joan, moine de Ripoll et futur successeur de Gauzlin à Fleury, et son frère Bernat vinrent à Saint-Benoît-sur-Loire. Ils y apportèrent entre autres présents des étoffes et un évangélaire à couverture d'argent. En outre, des textes nous apprennent d'autres échanges de manuscrits entre les deux monastères. Dans cette circonstance, il nous paraît fort possible qu'au temps de Gauzlin, le *Beatus* illustré, si répandu en Espagne, ait été connu à Saint-Benoît-sur-Loire<sup>3</sup>.

Avant d'aborder l'étude de la décoration perdue de Saint-Benoît-sur-Loire, nous évoquons encore les circonstances dans lesquelles elle fut entreprise.

Dès le début du XI<sup>e</sup> siècle, l'activité naissante d'un art vigoureux et original apparaît au cœur de la France. Une série d'églises possédant le chevet à chapelles rayonnantes, plan spécifiquement français, réalisé pour la première fois à la cathédrale de Clermont en 946, se développe de la fin du X<sup>e</sup> au début du XI<sup>e</sup> siècle au pays de la Loire. Presque en même temps, une riche famille de chapiteaux romans est née dans la région comprise entre la Seine et la Loire : ceux de Saint-Germain des Prés, de Saint-Brice de Chartres, de Saint-Aignan d'Orléans et de Saint-Benoît-sur-Loire. Les manuscrits enluminés ne disposent pas de richesses moindres. Le Missel de Saint-Denis<sup>4</sup>, le groupe de manuscrits de Saint-Martial de Limoges<sup>5</sup>, le groupe de ma-

2. Chenesseau, *op. cit.*, p. 126, n° 4; Bréhier : *L'art chrétien*, Paris, 1928, p. 201.

3. Sur les rapports entre Gauzlin et Oliba et entre Fleury et Ripoll, voir Puig i Cadafalch : *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, pp. 29, 69; Nicolau d'Olwer : *La Littérature latine au XI<sup>e</sup> siècle*, dans *La Catalogne à l'époque romane*, Paris, 1932, pp. 203, 206-208; Pijoan : *Oliba de Ripoll*, dans *Art Studies*, VI (1928), pp. 81 et suiv. Voir aussi p. 156, n. 48.

4. Bibl. nat., lat., 9436.

5. Surtout Bibl. nat., lat., 5, 8. Voir aussi, Ch. de Lasteyrie, *Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901, pp. 335 et suiv.

nuscripts angevins<sup>6</sup>, la Vie de sainte Radegonde<sup>7</sup>, le Recueil historique écrit à Saint-Germain des Prés<sup>8</sup>, le Recueil de pièces concernant saint Martin (Bibl. de Tours, 1018) attestent l'existence d'un style nettement défini au XI<sup>e</sup> siècle, reconnaissable à son dessin vigoureux, au sentiment de la vie, à un mouvement qui va parfois jusqu'à une dramatique violence. L'activité des peintres n'aurait pas été moins remarquable. Le texte parle précisément des artistes du pays, à propos des travaux du nouveau monastère de Gauzlin. « Un portique de marbre fut l'œuvre d'Adelme, abbé de Saint-Calais, et une voûte fut peinte à fresque par Odorlic, moine de Saint-Julien de Tours. On ne distingue pas toujours à quelle église s'appliquaient les embellissements cités, mais la fresque est attribuée à l'église Saint-Pierre, ainsi que d'autres peintures, qui figuraient, sur les murs de la façade, des scènes de l'Apocalypse ou de la Vie du saint<sup>9-10</sup>. »

C'est à cette époque et dans ces circonstances que fut exécutée l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire. L'horizon si étendu de l'abbé Gauzlin, d'une part, et l'activité naissante de l'art du pays, d'autre part, rendent difficile la reconstitution de la peinture perdue en nous présentant un trop grand nombre de possibilités. Des influences lointaines et multiples, mêlées à des inventions originales dues peut-être à des artistes locaux, ont pu jouer un rôle, en effet, et ce rôle, il nous est impossible actuellement de le déterminer.

En supposant que la peinture de la façade ait été exécutée par les artistes du pays, ce qui ne laisse presque pas de doute, on pourrait chercher à connaître son style par une étude comparative des manuscrits que nous avons cités tout à l'heure; pour la technique, elle offrirait des rapports avec la fresque carolingienne

6. Par exemple les mss. 3, 4, 21, 24 de la Bibl. d'Angers, le ms. 2 de la Bibl. d'Amiens et le ms. nouv. acq. lat. 1390 de la Bibliothèque nationale.

7. Poitiers, Bibl. municipale, N. 250.

8. Bibl. nat., latin. 12117.

9. Chenesseaux, *op. cit.*, p. 126, n° 4.

10. L'église Saint-Pierre est entièrement démolie au XVIII<sup>e</sup> siècle (Chenesseaux, *op. cit.*, p. 125).

de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre<sup>11</sup> et avec les fresques à fond clair de la région de la Loire au XII<sup>e</sup> siècle. Mais une telle restitution comporte trop de risques : notre effort portera donc principalement sur l'analyse iconographique de la peinture. Dans ce domaine seul, le monument de Fleury surprend par un effort considérable.

En nous occupant de l'Apocalypse de Saint-Savin, nous avons déjà traité quelques-unes des scènes de Saint-Benoît-sur-Loire. Nous continuerons de la même façon la recherche des sources de la décoration de Fleury.

La *Vie de l'abbé Gauzlin* contient heureusement une description assez détaillée qui nous permet d'en avoir une idée. Le texte se compose de soixante-quatre vers. M. James y distingue dix-huit sujets apocalyptiques dont voici la liste<sup>12</sup> :

|                                                               |         |
|---------------------------------------------------------------|---------|
| 1. <i>Le grand ange du chapitre X.....</i>                    | 2 vers. |
| 2. <i>La mort et la résurrection des deux témoins.....</i>    | 4 —     |
| 3. <i>L'ange (ou l'aigle) crie : « Malheur...! ».....</i>     | 2 —     |
| 4. <i>Les sauterelles sortant du puits.....</i>               | 4 —     |
| 5. <i>L'adoration de l'Agneau.....</i>                        | 10 —    |
| 6. <i>Jean regardant les âmes des martyrs.....</i>            | 2 —     |
| 7. <i>Il mesure le temple.....</i>                            | 2 —     |
| 8. <i>Les deux témoins.....</i>                               | 1 —     |
| 9. <i>La naissance de l'Enfant et le vol de la Femme...</i>   | 3 —     |
| 10. <i>Le Combat des anges et du Dragon.....</i>              | 2 —     |
| 11. <i>Les anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers.</i> | 6 —     |
| 12. <i>Les oiseaux dévorent les damnés.....</i>               | 3 —     |
| 13. <i>L'arche apparaît dans le ciel.....</i>                 | 2 —     |
| 14. <i>Le premier Jugement par les Saints.....</i>            | 3 —     |
| 15. <i>La Bête, etc., apparaît après mille ans.....</i>       | 2 —     |
| 16. <i>La résurrection finale.....</i>                        | 10 —    |
| 17. <i>La Jérusalem nouvelle.....</i>                         | 2 —     |
| 18. <i>L'Enfer .....</i>                                      | 4 —     |

11. Voir Focillon : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, pp. 11-12, fig. 1-2.

12. James : *The Trinity Apocalypse*, p. 8, et *The Apocalypse in Art*, pp. 39 et 98.

Comme M. James le remarque très justement, ces dix-huit sujets ne suivent point l'ordre du texte de l'Apocalypse. Le chroniqueur a suivi sans doute la disposition des peintures. Il y a lieu de noter aussi l'inégalité de la description : tantôt deux vers, tantôt quatre, parfois une dizaine pour raconter une scène ; et M. James pense qu'il faut naturellement expliquer cette inégalité par l'importance de certaines scènes ; ainsi l'Adoration de l'Agneau et la Résurrection finale auraient occupé une place plus considérable que les autres ; elles formaient, sans doute, deux grandes compositions autour desquelles auraient été disposées des scènes plus petites. Avant de nous occuper de la répartition des scènes, nous les analyserons de plus près en les comparant à l'illustration des trois cycles de l'Apocalypse ; cycle archaïque, cycle des Beatus et cycle gothique.

- (1) et (7)                      Le grand ange du chapitre x<sup>13</sup>  
 (1)                      *Summus ab aeterna delapsus nuntius aula,*  
                             *Tempora testatur divino examine claudi*  
 (7)                      *Corpore virgo sacer carus dominoque Johannes*  
                             *Mentis in extasi metitur limina templi.*

Il s'agit du grand ange descendu du ciel dont parle le chapitre x (1-7) ; il n'y a pas de doute sur l'interprétation de ce premier passage. La suite selon saint Jean (xi, 1-2) est comprise dans le septième sujet de la table de M. James : « Jean mesure le temple. »

Dans les manuscrits de Paris et de Valenciennes, les passages relatifs à l'histoire du grand ange sont traités en deux scènes : la première figure l'ange, le livre à la main, debout sur la terre et la mer et Jean à mi-corps, en bas à gauche (x, 1-7). La seconde représente le même ange remettant le livre à Jean qui est debout et entièrement représenté (x, 8-11).

Les manuscrits de Cambrai et de Trèves enrichissent cette scène d'un épisode et de nombreux détails : en haut, Jean s'apprête

<sup>13</sup>. Omont, *op. cit.*, pp. 12, 22 ; Wölflin, *op. cit.*, pl. 25, 26 ; Neuss, *op. cit.*, pp. 175-176, fig. 140-142 ; pp. 256-257, fig. 246.



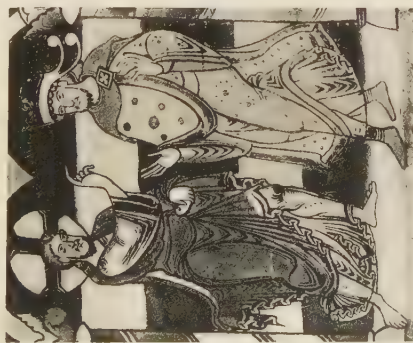
A (Cliché Devigny)



B (Cliché Devigny)



C (Cliché Devigny)



D (Cl. Arch. Phot.)



E



F

A. Saint-Savin. Nef. — B. Saint-Savin. Nef. — C. Saint-Savin. Nef. — D. Bible de saint Martial.  
E. Vie de sainte Radegonde. — F. Vie de saint Martin.



à mesurer le temple avec la règle donnée par le grand ange; la porte ouverte laisse voir l'autel; dans le bas sont groupés sept personnages (x, 1).

L'Apocalypse de Bamberg ne comporte que deux scènes; l'une réunit la première et la seconde scènes des manuscrits de Paris et de Valenciennes. L'autre représente Jean mesurant le temple. Les compositions de Bamberg, plus simples et moins riches en détails, se rapprochent des manuscrits de Paris et de Valenciennes, plutôt que de ceux de Cambrai et de Trèves.

Les Beatus du groupe de Morgan traitent généralement ce sujet en une scène unique. Nous la décrivons d'après le Beatus de Gérone reproduit dans l'ouvrage de M. Neuss<sup>14</sup>. La scène est divisée en deux registres : en haut, sous le ciel figuré par un bandeau parsemé d'étoiles, le grand ange remet à Jean le livre et la règle. En bas, à l'intérieur de l'édifice, Jean mesure le sanctuaire. Les Beatus du groupe I de M. Neuss offrent des scènes du même type, quoique, en général, plus simples. L'illustration de ce sujet dans les Beatus présente les caractères suivants : elle ne comporte qu'une scène ; Jean se trouve à l'intérieur du sanctuaire, une église vue en coupe laissant apparaître l'autel et un groupe de fidèles.

La peinture de Saint-Benoît-sur-Loire, avec ses deux scènes, aurait-elle suivi la tradition du cycle archaïque comme les manuscrits de Cambrai et de Trèves ou bien celle de l'Apocalypse de Bamberg ? Ne pourrait-on pas diviser en deux la scène représentée par les Beatus espagnols ?

D'après le texte d'André de Fleury, nous ne pouvons rien affirmer sur ce point. Nous nous contentons de donner quelques observations sur cette représentation dans le cycle gothique. En général, ce passage de l'Apocalypse y fait l'objet de deux ou trois illustrations. Cela ne signifie pas, du reste, que le cycle gothique suive exclusivement la tradition du cycle archaïque. Dans le manuscrit français 403 de la Bibliothèque Nationale, nous voyons saint Jean, debout devant le temple, s'apprêter à le mesurer, tan-

14. Neuss, *op. cit.*, fig. 142. Le Beatus de Morgan ne possède plus cette scène.

dis qu'à l'intérieur des fidèles s'agenouillent devant l'autel, sous la voûte sacrée. Il y aurait là un mélange des deux cycles, cycle archaïque et cycle des Beatus.

(2) et (8) Histoire des deux témoins<sup>15</sup>.

Texte :

- (2) *Olim pro meritis intacti funere carnis,  
Occumbunt membris pro celsi nomine regis  
Lucida perpetui vocitati lumina regni  
Quos ita dextra patris revocat super atria caeli.*
- (8) *Hi sunt vero duae regni caelestis olivae.*

Le second sujet décrit par le texte est la mort et la résurrection des deux témoins (x1, 7-13). Dans l'Apocalypse, cet épisode est précédé par le passage qui, à Saint-Benoît-sur-Loire, constitue le huitième sujet (x1, 3-4).

Pour l'illustrer, les manuscrits de Paris et de Valenciennes ne donnent qu'une seule scène : Élie et Enoch à côté du Christ sur la croix.

Dans l'Apocalypse de Bamberg, la représentation est très singulière : l'unique scène est divisée en quatre compartiments disposés en deux registres; en haut, les deux témoins debout, chacun dans un compartiment. En bas, à gauche, prend place leur martyre : la bête attaque les deux témoins qui s'inclinent devant elle. Dans le compartiment de droite, ils ressuscitent. L'illustration de Bamberg se compose, en réalité, de trois éléments : portrait des deux témoins, martyre et résurrection, mais elle a un caractère tout à fait symbolique.

Les manuscrits de Cambrai et de Trèves, au contraire, traitent l'histoire avec plus de détails, en deux scènes. La première est consacrée au martyre; en haut, sous le ciel un ange est debout, les bras étendus et les mains ouvertes; à sa droite, deux personnages également debout, sans doute les deux témoins; à sa gauche, saint Jean nimbé, tenant un livre. « Au-dessous, à gauche, un monstre rouge, à tête de porc, sort à mi-corps des eaux, les

15. Omont, *op. cit.*, pp. 11, 21 et 34; Wölfflin, *op. cit.*, pl. 27; Neuss, *op. cit.*, pp. 176 et suiv., fig. 143-153; p. 257, fig. 251, 255, 281.

deux pattes en avant<sup>16</sup> », devant lui, disposés sur un double rang, six personnages debout fuient dans la direction d'un édifice. La seconde scène montre la résurrection des témoins ; ils sont déjà sur le parvis du ciel figuré dans la partie haute de la scène ; à leur gauche, apparaît la main de Dieu et plus loin sept anges, tenant des trompettes. En bas, au milieu, une maison s'écroule en écrasant onze personnes ; dans la partie gauche, un groupe (xi, 13) et à droite saint Jean.

Le cycle des *Beatus* consacre, en général, trois scènes à cette histoire. La première représente Élie et Enoch debout, près de deux oliviers, deux candélabres suspendus au-dessus de leur tête. Le groupe de Morgan est, dans l'ensemble, conforme à ce tableau du *Beatus* de Gérone reproduit par Neuss. Les *Beatus* du groupe I de M. Neuss, moins élaborés et plus variés, omettent soit les lampes, soit les oliviers. Le *Beatus* le plus ancien de ce groupe, celui de la *Bibliotheca Nacional* (Hb 58) de Madrid, ainsi que le *Beatus* de Saint-Sever ne montrent que les deux témoins debout, c'est la représentation du type le plus archaïque. Dans le *Beatus* de Morgan, les deux témoins crachent du feu. Le *Beatus* de San Millan, conservé à la *Real Academia de la Historia* (Cod. 33) de Madrid, contient une image fort curieuse : Élie et Enoch sont debout, se tournant le dos ; à côté d'Élie est suspendue une lampe et du feu sort de la bouche du prophète, ce qui fait fuir trois hommes. Du côté d'Enoch, on voit une partie du ciel parsemée d'étoiles. Cette scène présente un intérêt particulier, c'est là un des exemples les plus anciens de l'illustration détaillée de l'histoire des deux témoins dans le cycle gothique.

Revenons à Saint-Benoît-sur-Loire. Le huitième passage de la table de M. James a, sans aucun doute, des rapports étroits avec la scène du cycle des *Beatus*, notamment celle du groupe de Morgan que nous venons d'examiner. Comme dans les *Beatus* de ce dernier groupe, Élie et Enoch auraient été figurés à Saint-Benoît-sur-Loire debout à côté des deux oliviers et probablement sous deux candélabres.

16. Omont, *op. cit.*, p. 34.

Les manuscrits du cycle des Beatus s'attardent avec une certaine complaisance sur l'histoire d'Enoch et d'Élie. La seconde scène traite de leur martyre, la troisième de leur résurrection.

Le Beatus de Saint-Sever<sup>17</sup> représente la scène du martyre de la manière suivante : dans la partie supérieure, la destruction de Jérusalem : quatre hommes armés de haches, d'un marteau et d'une lance détruisent les deux tours de la ville, au centre de laquelle, sous une arcade, apparaissent sept hommes à mi-corps. Au-dessous, prend place le martyre des témoins. L'Antéchrist, coiffé d'une énorme couronne, s'apprête à couper la tête de l'un des témoins, tandis que l'autre attend le même sort. A gauche, derrière l'Antéchrist, deux de ses suppôts brandissent l'un un glaive, l'autre un bâton. A droite gisent deux cadavres décapités.

La résurrection est développée sur quatre zones; Dieu sur un trône, assisté de deux anges, reçoit les témoins qui, debout sur les nuages, se tournent vers lui, les mains tendues. Les nuages se prolongent sur la seconde zone où cinq personnages debout montrent de la main gauche les ressuscités. Sur la troisième, six figures agenouillées. Dans le registre inférieur, on voit trois arcades se renverser sur cinq corps humains.

Telles sont les scènes-types de ces deux événements. Les Beatus du groupe de Morgan sont conformes, pour la scène du martyre et de la résurrection, au manuscrit de Saint-Sever et ceux du groupe I de M. Neuss, bien que parfois plus archaïques, les suivent dans l'ensemble. La scène du martyre est composée de deux éléments : d'une part, le siège et la destruction de Jérusalem, d'autre part, l'Antéchrist tranchant de son glaive la tête des deux témoins. Les manuscrits de Cambrai et de Trèves, pour la scène du martyre, comportent, comme nous l'avons observé, ces deux traits; cependant ce n'est pas l'Antéchrist qui met à mort les prophètes, mais le monstre surgissant de l'abîme. Ces deux versions, version carolingienne et version des Beatus, vont se conserver

17. Fol. 155. Voir Lauer : *Les enluminures romanes...*, pl. xxv, fol. 156. — Il est intéressant de comparer ces deux représentations aux scènes correspondantes du manuscrit de Cambrai (ms. 386); nous y trouvons plus d'un point de contact.

toutes les deux et réapparaître dans l'illustration des Apocalypses gothiques<sup>18</sup>. La scène de la résurrection a aussi des caractères particuliers. Dans une atmosphère vivante et réaliste, les peintres des Beatus du groupe de Morgan évoquent le miracle. Les ressuscités emportés dans les nuages montent au ciel, au milieu de la clameur des peuples. Ce détail passera également dans le cycle gothique.

La scène expliquée par le deuxième passage du texte d'André de Fleury doit peindre la résurrection des deux témoins. Le quatrième vers les décrit déjà sur les célestes parvis, à la droite du Père. N'y a-t-il pas là l'indication d'une image semblable à celle du Beatus de Saint-Sever ? Pourtant les trois vers précédents semblent faire allusion à leurs exploits, à leurs miracles et à leur martyre.

L'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire aurait-il représenté la mort et la résurrection des témoins en une scène unique ? C'est possible, d'autant plus qu'il réunit souvent deux récits qui se succèdent ; nous l'avons déjà vu pour la scène de la Délivrance des anges de l'Euphrate et pour le Fléau des cavaliers.

Le modèle dont l'artiste de Fleury s'est inspiré pourrait se rattacher, soit au groupe de Cambrai et de Trèves, soit au cycle des Beatus. Ce qui nous semble certain, c'est que cette scène de Saint-Benoît-sur-Loire offrait un aspect plus évolué que celle des manuscrits de Cambrai et de Trèves ou encore de l'Apocalypse de Bamberg. Pour la première scène représentant Élie et Enoch près des oliviers, le modèle appartenait sans aucun doute au cycle de Beatus. Pour la seconde scène, la description émouvante du texte ne nous fait-elle pas pencher vers le cycle de Beatus ?

(3) L'aigle crie « Malheur...! » (viii, 13).

18. Par exemple, dans le manuscrit français 403 de la Bibliothèque nationale et dans l'Apocalypse du Trinity College, ce sont les deux suppôts de l'Antéchrist qui tuent les deux témoins, tandis que, dans l'Apocalypse bodeléienne Douce 180 et dans l'Apocalypse gothique de Cambrai (ms. 482), Élie et Enoch sont mis à mort par un monstre à corps de cheval et à tête humaine représentant l'Antéchrist.

Texte :

*Signum iudicii pandens, haec taliter inquit :  
Vae Vae terrigenis, et toto vae simul orbi !*

Il y a peu à dire sur cette scène qui a pu être inspirée par des Beatus espagnols aussi bien que par des manuscrits du Nord. L'image du grand aigle criant dans le ciel n'est liée à la scène qui la suit immédiatement — le Fléau des sauterelles — que dans les manuscrits de Cambrai et de Trèves.

(4) Le Fléau des sauterelles (ix, 1-11).

(11) La Délivrance des anges de l'Euphrate  
et le Fléau des cavaliers (ix, 13-16, 17-21).

Le quatrième sujet de la table de M. James, le Fléau des sauterelles, se trouve dans la peinture de Saint-Savin ainsi que le neuvième, le dixième et le onzième sujets. Le Fléau des sauterelles est suivi, immédiatement, par le onzième sujet, la Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers, selon l'ordre de l'Apocalypse. Nous nous sommes déjà occupés de ces deux sujets à propos des peintures de Saint-Savin.

(9) La Femme et le Dragon (xii, 1-6; 13-18).

(10) Le Combat des anges contre le Dragon (xii, 7-12).

Comme nous l'avons vu à propos de Saint-Savin, la scène de Saint-Benoît-sur-Loire suit le type des Beatus espagnols.

La scène du Combat des anges contre le Dragon mise à part, les trois sujets que nous venons d'examiner seront reproduits dans les Apocalypses de la famille anglo-normande, à peu près tels qu'ils sont décrits à Saint-Benoît-sur-Loire. Bref, l'étude de ces sujets confirme la conclusion à laquelle nous sommes arrivés par ailleurs sur le rapport de ces deux représentations apocalyptiques.

(5) L'adoration de l'Agneau.

(6) Jean regardant les âmes des martyrs.

Texte :

(5) *Ex hinc etherei laudes reboando ministri  
Conlaudant dominum nocte dieque pium,*

*Victor quisque, sacros referens de morte triumphos.*

*Nos dedit excelsos mente subire polos.*

*Hic tua, summe pater, veneratur lucida sedes,*

*Qui caelis terras, inclite consocias.*

*Suscipis inde libens famulorum vota tuorum,*

*Quae tibi caelestes dant super astra duces.*

*Huic siquidem vere semper genu flectitur omne,*

*Atque creaturae agmina stelligeræ.*

(6) *Dictus stellifer Johannes gratia regis*

*Mirans conspicit hos Christi pro nomine cesos.*

Nous arrivons avec le cinquième et le sixième sujets de la table de M. James à un tableau d'un développement considérable. M. James pense que l'adoration de l'Agneau aurait formé le cinquième sujet; le sixième, la scène de Jean regardant les âmes des martyrs (v, 9 ou xx, 4).

Tout d'abord, nous essaierons d'analyser le texte et d'en tirer les éléments de la composition.

Les trois premiers vers indiquent la présence de personnages désignés sous le nom de « *ministri etherei* » qui rendent hommage au Seigneur. De plus, le texte évoque les saintes victoires qu'ils remportent sur la mort. Le quatrième vers nous indique qu'il doit y avoir une région céleste (*excelsos polos*).

Les deux vers suivants parlent du « siège éclatant » (*lucida sedes*) du « très haut » (*summe pater*). En même temps, nous savons qu'il existait deux régions distinctes, le ciel et la terre.

Dans le septième et le huitième vers, nous voyons apparaître d'autres personnages célestes (*caelestes duces*) qui présentent au Seigneur, au-dessus des astres (*super astra*), les vœux de certains autres personnages (*famulorum tuorum*).

Les deux vers suivants disent que tout genou fléchit devant Dieu ainsi que le « cours du monde étoilé » (*creaturae agmina stelligeræ*). Ils semblent donc indiquer l'attitude de personnages agenouillés.

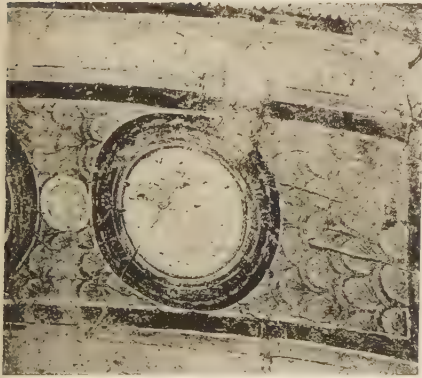
Enfin, les deux derniers montrent la présence de Jean (*dictus stellifer Johannes*) regardant les martyrs (*cesos*)

A quel passage de l'Apocalypse correspondrait cette scène de Saint-Benoît-sur-Loire ? Comme le remarque M. James, elle présente une affinité avec l'illustration du chapitre v, l'adoration de l'Agneau ou tout au moins avec celle du chapitre iv. la Vision du Seigneur entouré de la cour céleste. En effet, le quatrième vers de ce passage coïnciderait avec cette phrase du chapitre iv, 2 : « Aussitôt, je fus ravi en esprit; et voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et sur ce trône quelqu'un était assis. » D'autre part, la vision du chapitre iv et celle du chapitre v se ressemblent dans de nombreuses Apocalypses illustrées. Pour composer la scène de l'adoration de l'Agneau, on unit l'image de l'Agneau et celle du Seigneur entouré de la cour céleste<sup>19</sup> ou bien on substitue l'image de l'Agneau à celle du Seigneur<sup>20</sup>.

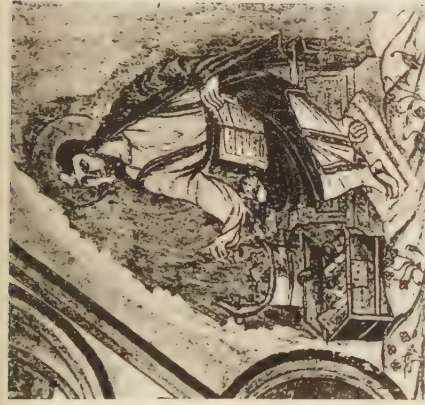
On doit cependant chercher la signification des différents groupes de personnages désignés sous les noms de *ministri etherei*, *caelestes duces*, *famulorum tuorum*, *cesos*, etc. L'auteur a pu employer des mots différents pour désigner le même groupe. Mais nous savons tout d'abord qu'il y a un groupe de personnages célestes désignés sous le nom de *caelestes duces*. Ce serait, sans doute, un groupe d'anges, ou tout au moins d'anges et de vieillards de l'Apocalypse. A côté d'eux, il est évident que se tenait un groupe de personnages choisis parmi les peuples de la terre (*famulorum tuorum*); ils occupaient dans la scène de Fleury une place assez importante. Sur ce point, cette foule décrite par le texte d'André de Fleury semble correspondre à celle du chapitre vii, 9-17 : ce sont ces élus « debout devant le trône et devant l'Agneau, vêtus de robes blanches et tenant des palmes à la main » (vii, 9) et « ce sont ceux qui viennent de la grande tribulation; ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau. C'est pour cela qu'ils sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire... » (vii, 14-15). Les « *ministri etherei* » peuvent être soit un groupe de certains personnages terrestres élus, saints ou martyrs, soit les vingt-quatre

19. Bible de Roda, IV, fol. 105<sup>v</sup>; la *Trinity Apocalypse*, etc.

20. Beatus de Berlin, fol. 38.



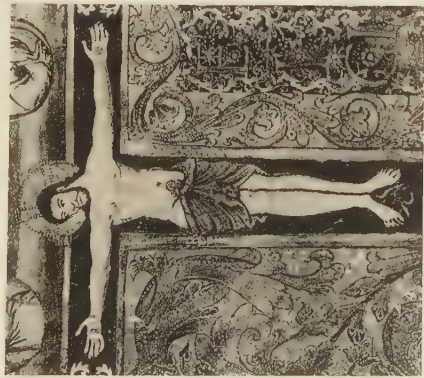
A



B  
(D'après Boinot)



C



D  
(Cl. Arch. Ph.)



E  
(Cl. Arch. Ph.)



F  
(D'après Jerphanion)

A. Saint-Savin, Porche. — B. Bible de Charles le Chauve. — C. Vie de sainte Radegonde.  
D. Sacramentaire de Metz. — E. Sacramentaire de Limoges. — F. Ouchlous de Oeledil.



vieillards. Quant aux « cesos », ils seraient sans doute des élus, vêtus de blanc et portant les palmes, dont il a été question tout à l'heure.

M. James pense que les deux derniers vers décrivent l'image de saint Jean « stellifer », regardant les âmes des martyrs. Les passages de l'Apocalypse correspondant à cette scène, cités par M. James, chapitre v, 9, ou le chapitre xx, 4 ne suffisent peut-être pas pour expliquer cette interprétation<sup>21</sup>. Il paraît plus naturel que Jean regarde la foule des martyrs, car dès le début le texte parle des vainqueurs qui remportent des triomphes sur la mort. Les douze lignes seraient donc la description d'une seule composition très développée illustrant le passage du chapitre vii, 4-17. La répartition de chaque élément est presque désignée par le texte. Il semble donc que la scène de Saint-Benoît-sur-Loire ait pu apparaître de la manière suivante :

Il y avait sans doute deux régions distinctes, région céleste et région terrestre; en haut, dans le ciel indiqué soit par un bandeau étoilé, soit par un fond parsemé d'étoiles, la figure du Seigneur, assis sur un trône, entouré d'une foule, occupe le centre. En bas, sur la terre, un groupe de personnages terrestres et Jean dans un coin contemplant cette scène grandiose.

Ce passage de l'Apocalypse a-t-il été l'objet d'une interprétation aussi solennelle dans les Apocalypses illustrées ?

Les manuscrits de Paris et de Valenciennes représentent simplement dans la partie supérieure un groupe d'élus : dix-huit personnages debout disposés sur deux rangs et tenant des livres à la main, et en bas Jean regardant cette foule. L'Apocalypse de Bamberg montre une scène à peine plus compliquée. En haut, les élus devant l'Agneau, sur la montagne de Sion, portant des palmes à la main; en bas, Jean en conversation avec un ange.

21. Il est pourtant possible que ces deux derniers vers décrivent la scène du chapitre vi, 9-11, telle que nous la voyons dans les manuscrits de Cambrai, de Trèves ou de Bamberg : Jean regarde sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés pour la cause de Dieu. Cette scène est figurée sur un des chapiteaux du porche de Saint-Benoît-sur-Loire.

Cependant, dans le manuscrit de Trèves<sup>22</sup> (Pl. XIV, A), la scène est conçue sur un plan monumental : en haut, une rangée de quatre anges vus à mi-corps; au-dessous, les quatre symboles évangéliques avec, au centre, l'Agneau. Ces symboles ne sont figurés que par leurs têtes, on ne voit pas les corps, entièrement cachés par six grandes ailes. En bas, les vieillards sur deux rangs: au-dessous, à gauche, six personnages tenant des palmes; à droite, en face d'eux, Jean. Nous constatons ici que, quoique très simple, la scène du manuscrit de Trèves possède les éléments essentiels de la grande composition de Fleury. Nous ferons la même remarque pour le Jugement dernier.

Dans quelques manuscrits du groupe I de M. Neuss, ce passage n'est pas illustré; « le peintre du Beatus de San Millan, conservé à la Real Academia de la Historia (C. 33), a laissé vide l'espace qui lui avait été réservé; celui du manuscrit de la Biblioteca Corsini de Rome, après avoir tracé le cadre et dessiné l'Agneau, a renoncé à le traiter ». Dans le Beatus de Burgo de Osma, ce sujet est traité de façon très curieuse et très simple. L'Agneau apparaît sous une arcade en fer à cheval, debout sur une colline. Une grande croix se dresse derrière lui. Les symboles des Évangélistes manquent. Par contre, on trouve à droite et à gauche, distribués sur trois rangs, les (55) bustes de saints. Plus bas, à gauche, se tenant debout, une foule de saints figurés entièrement, dont le premier tend une palme. Vi-à-vis d'eux, trois autres saints, portant des palmes, fléchissent les genoux<sup>23</sup>. Le Beatus de Lisbonne représente une scène non moins curieuse, qui s'étend sur deux pages. « Au folio 119<sup>vo</sup>, il y a, sur six rangs superposés, les bustes des saints, serrés les uns contre les autres en un dessin très schématique et au folio 120 on voit en haut, dans un cadre rectangulaire surmonté d'un triangle, l'Agneau qui est porté par les quatre animaux, deux ailés et deux autres non ailés. Plus bas, il y a à gauche un lion, un porteur de palmes, puis le Christ sur un âne, suivi d'un ânon, et, encore plus bas, il y a cinq

22. M. R. James : *Apocalypse in Art*, Londres, 1931, p. 86. Le manuscrit de Cambrai n'en possède plus la représentation complète.

23. Neuss, *op. cit.*, p. 161

porteurs de palmes... Le peintre s'est manifestement souvenu de l'Entrée du Christ à Jérusalem; la présence du lion reste inexplicable <sup>24</sup>. »

La variété des scènes nous montre les hésitations des peintres dans leur tentative d'illustrer ce passage du chapitre VII, 4-17. Cependant, dans les *Beatus* du groupe de Morgan, il existe une scène qui peut être considérée comme type et qui a certains caractères communs avec celle du manuscrit de Trèves.

La scène du *Beatus* de Gérone, reproduite par M. Neuss, se présente ainsi : elle comporte trois zones superposées <sup>25</sup>. Dans la zone supérieure, l'Agneau avec la Croix apparaît au centre, dans un médaillon; de chaque côté, deux anges à genoux. Au-dessous, les quatre symboles des Évangélistes, dont la partie inférieure se termine par une roue de feu. Dans la zone médiane se trouvent six personnages avec des palmes. Dans la zone inférieure, dix-sept figures serrées, tournées vers un personnage isolé, sans doute Jean, représentent la foule des 144.000 enfants d'Israël. Le *Beatus* de Morgan, avec quelques autres manuscrits du même groupe, montre, dans la zone supérieure de la composition, semblable à celle que nous venons de décrire, saint Jean avec un ange.

Les manuscrits de Paris et de Valenciennes ne possèdent que l'image de la foule des élus et saint Jean. Quant à l'Apocalypse de Bamberg, l'artiste a ajouté l'image de l'Agneau à la foule des élus et en bas celle d'un ange qui s'entretient avec saint Jean. Mais ce ne sont pas les scènes simples de ce cycle archaïque qui ont pu servir de modèle à l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire. La scène que nous imaginons, d'après le texte d'André de Fleury, comme celle du cycle gothique, illustrant le passage du chapitre VII, 4-17, appelle le modèle plus complexe que nous trouvons dans les *Beatus* de Morgan.

Cependant, la composition de Saint-Benoît-sur-Loire, ainsi que celle de certains manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle dont nous allons par-

<sup>24</sup>. *Ibid.*

<sup>25</sup>. *Ibid.*, fig. 123-124, p. 161.

ler tout à l'heure, comporte quelques particularités, qui ne se rencontrent pas dans la scène-type du cycle des Beatus. Le manuscrit de Trèves, comme nous l'avons vu, comporte une scène assez proche de celle des Beatus. Cependant au-dessous de l'Agneau, les quatre symboles et les anges figure sur la zone médiane un groupe de vieillards. La représentation de la cour céleste prend ainsi une singulière ampleur. Or, c'est précisément sur ce point que le texte de Fleury retient notre attention : il suggère une image d'un caractère monumental, représentant le Seigneur entouré d'une multitude de personnages célestes et terrestres qui, tous ensemble, lui rendent hommage. Dans une pareille composition, on peut aisément supposer le développement considérable de la cour céleste. Par ailleurs, à Fleury, la figure dominante et centrale est, non pas celle de l'Agneau comme dans ces différents manuscrits, mais sans aucun doute celle du Seigneur siégeant sur le trône ; l'Agneau n'y occupait certainement qu'une place réduite comme dans les Apocalypses gothiques que nous allons examiner ou dans la seconde scène du Beatus de Saint-Sever. Ainsi composée, la cour céleste de Saint-Benoît-sur-Loire se rapprocherait sensiblement de la Vision apocalyptique monumentale que les carolingiens aimaient à reproduire sur les parois de leurs églises et sur les pages de leurs manuscrits. Les sculpteurs romans, suivant la tradition carolingienne, développeront ce thème sur le tympan de leurs églises. Est-ce d'après cette même tradition carolingienne que l'artiste de Fleury a illustré la cour céleste du chapitre VII, 4-17 ?

Sur ce point, le Beatus de Saint-Sever offre une particularité qui mérite de fixer notre attention. Immédiatement après la scène des élus portant des palmes, conforme au type de Gérone (f<sup>o</sup> 120<sup>vo</sup>-121), l'artiste de Saint-Sever a inséré une miniature (f<sup>o</sup> 121<sup>vo</sup>-122) <sup>26</sup> qui doit être liée à la précédente. C'est la fameuse représentation de la Vision apocalyptique du Seigneur entouré de vingt-quatre vieillards et d'un groupe d'anges. Non seulement les autres Beatus n'insèrent pas cette scène à cet endroit, mais une

26. *Ibid.*, pp. 162-163, fig. 126.

pareille composition leur est tout à fait étrangère<sup>27</sup>. M. Neuss, insistant sur ce point et sur le caractère monumental de la scène du Beatus de Saint-Sever, remarque l'influence possible de grandes compositions ornant alors les murs de certaines églises.

Nous trouvons ici une curieuse ressemblance, dans la façon de concevoir la scène, entre l'artiste de Fleury et celui de Saint-Sever. Il ne s'est pas contenté de représenter le passage du chapitre VII, 4-17, à la façon habituelle des Beatus : pour donner l'impression majestueuse de la cour céleste, il y a ajouté la Vision apocalyptique inspirée par le chapitre IV.

La filiation de cette composition est difficile à établir. Les couronnes des vieillards, fort semblables aux couronnes wisigothiques conservées au Musée de Cluny, indiqueraient un élément méridional. Les vieillards eux-mêmes tenant des coupes et des instruments de musique rappelleraient aussi ceux de la Vision du chapitre IV figurée dans la Bible de Roda<sup>28</sup>. Cependant, la composition circulaire plaçant le Seigneur en haut et les vieillards en bas suivant le bord inférieur du cercle, fait penser tout particulièrement à la représentation de la Vision apocalyptique du Codex Aureus de Saint-Emmeran de Ratisbonne; et l'image des vieillards se retrouve aussi dans un manuscrit carolingien : l'Évangélaire de Saint-Médard de Soissons.

Ce qui est évident, c'est que l'exemple du manuscrit de Saint-Sever est unique parmi les Beatus; il s'écarte même légèrement de l'illustration de l'Apocalypse proprement dite. Il s'est probablement inspiré de quelque Vision apocalyptique ornant les murs des églises de son pays, continuant ainsi la tradition carolingienne. Le cas de l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire est analogue : il a voulu glorifier le Seigneur d'une façon très particulière, en utilisant la représentation traditionnelle de la Vision apocalyptique.

La scène de Saint-Benoît-sur-Loire se présenterait donc, comme une fusion de l'illustration courante du chapitre VII, 4-17, telle

27. *Ibid.*, p. 162.

28. Volume IV, fol. 105v.

que nous l'avons examinée dans les *Beatus* du groupe Morgan et la représentation traditionnelle de la Vision du Seigneur entouré de la cour céleste. Les caractéristiques que nous avons remarquées à Fleury, à savoir, l'image du Seigneur occupant le centre de la composition et la représentation développée de la cour céleste autour de la figure grandiose du Seigneur, se retrouvent précisément dans le cycle gothique. Prenons trois exemples : l'Apocalypse française 403 de la Bibliothèque Nationale, l'Apocalypse du Trinity College et l'Apocalypse Bodeléienne Douce 180. Le premier est relativement simple : la scène se présente ainsi : à gauche, un vieillard et saint Jean, debout, regardent la Vision se dérouler devant eux. La composition est divisée en trois registres ; le Seigneur avec l'Agneau à sa gauche dans l'auréole, accompagné des quatre symboles, occupe le centre des deux registres supérieurs. De chaque côté de l'auréole se tiennent en haut des anges, en bas un groupe de vieillards dans une attitude d'adoration. Au-dessous, sur le troisième registre, sont figurés des élus tenant des palmes.

La représentation de l'Apocalypse du Trinity College offre, par contre, un aspect monumental (Pl. XVI, A). Même division en trois registres : en haut, Dieu, trônant sur un siège somptueux, apparaît dans une mandorle ovale entre les quatre symboles ; l'Agneau, de très petite taille, est près de lui. A droite et à gauche, des anges s'agenouillent et font un geste d'adoration. Sur la seconde zone, les vingt-quatre vieillards couronnés sont assis ; les uns tiennent des coupes, les autres des instruments de musique. Tout à fait en bas, se masse la foule des élus portant des palmes et, à l'extrémité gauche de cette zone, saint Jean converse avec un vieillard.

La composition de l'Apocalypse Bodeléienne Douce 180 ne manque pas non plus de monumentalité. La scène est divisée en quatre registres. La représentation du Seigneur se présente comme dans les exemples précédents ; elle occupe cette fois le centre des trois registres supérieurs. De chaque côté de l'auréole, sur les trois registres, sont placés symétriquement des saints nimbés, à tête tonsurée, un des vieillards se prosternant et un

groupe d'élus portant des palmes. Dans le bas, sur le quatrième registre, se présente un autre groupe d'élus portant également des palmes. A l'extrémité gauche, en dehors de la scène, Jean s'entretient avec un vieillard dont la tête seule apparaît par une fenêtre.

En parcourant les scènes de ces manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, nous sommes immédiatement frappés par leur ressemblance avec la description d'André de Fleury. La grande figure de Dieu entouré d'une immense cour céleste illustrant le passage du chapitre VII, 4-17, est au XI<sup>e</sup> siècle une nouveauté qui ne se trouve que dans le *Beatus* de Saint-Sever et à Saint-Benoît-sur-Loire. Or, cette image si caractéristique est reproduite dans les Apocalypses anglaises, à Trinity College notamment, où des anges sont agenouillés comme certains personnages décrits par André de Fleury. C'est le même groupe d'anges qui s'agenouille dans le *Beatus* de Saint-Sever, comme aussi dans les *Beatus* du groupe de Morgan. Les trois exemples, Fleury, Saint-Sever et Trinity College, ne seraient pas sans ressemblance. Au-dessous de cette cour céleste apparaît la foule des élus tenant des palmes. A Saint-Benoît-sur-Loire, le groupe des personnages terrestres aurait sans doute été figuré ainsi. La présentation des palmes aurait donné au chroniqueur l'idée de parler dès le début du triomphe sur la mort et de mentionner les martyrs à la fin. Par ailleurs, il est possible que les élus y aient été figurés en deux groupes superposés comme dans les *Beatus* du groupe Morgan ou dans l'Apocalypse Bodeléienne Douce 180.

Ainsi, à l'aide des Apocalypses gothiques, il nous paraît possible de reconstituer la composition de Fleury dans ses lignes principales. En haut, au centre, c'est la grande figure de Dieu trônant majestueusement; l'Agneau y serait représenté aussi petit que dans la scène du *Beatus* de Saint-Sever ou dans celle du Trinity College. Le Seigneur est entouré d'anges à genoux et de vieillards. Au-dessous s'étendant sans doute sur deux registres, se serait déroulé l'imposant défilé des élus.

Dans l'histoire de l'illustration du chapitre VII, 4-17, de l'Apocalypse, la scène de Saint-Benoît-sur-Loire marque une étape :

l'image de Dieu entouré de la cour céleste se serait imposée; c'est une composition analogue à celle de la première vision apocalyptique de Dieu adoré par les vingt-quatre vieillards; avant l'exécution de la peinture de Saint-Benoît-sur-Loire, le manuscrit de Trèves, insistant sur cette même idée, représentait les vingt-quatre vieillards. Quant à l'artiste du Beatus de Saint-Sever, il a réalisé cette scène d'une façon toute singulière.

Le choix du passage du chapitre vii, 4-17, au lieu du chapitre iv ou v, pour l'une des deux compositions monumentales, faisant pendant à la scène grandiose du Jugement dernier, nous paraît très significatif. L'artiste de Fleury pouvait ainsi associer l'image de la foule des élus portant des palmes à la composition traditionnelle du Seigneur entouré des anges et des vieillards. Le texte d'André de Fleury prouve que la composition de Saint-Benoît-sur-Loire était autre chose qu'une simple interprétation anecdotique de l'Apocalypse : insistant sur la glorification de l'Éternel par la cour céleste et par le monde des élus, elle avait un caractère plus universel. C'est en cela qu'elle rejoint la grande tradition carolingienne.

(12) Les Oiseaux dévorant les cadavres des réprouvés (xix, 17-18).

Texte :

*Caetibus aligeris divina voce vocatis,  
Odibiles Christi, caelesti cuspide fusi,  
Spe privata quidem vivendi corpora prebent.*

C'est le passage du chapitre xix, 17-18, de l'Apocalypse. Nous trouvons dans certains manuscrits du cycle gothique l'émouvante illustration de cet épisode<sup>29</sup>. Dans le manuscrit français 403 de la Bibliothèque Nationale, nous voyons l'ange du soleil, enveloppé d'une auréole circulaire, appeler une foule d'oiseaux; ceux-ci descendent du ciel et se précipitent sur les cadavres amoncelés à ses pieds. La violence du texte de Fleury s'accorde bien avec celle que l'artiste a su donner à cette scène dans l'Apocalypse française 403.

29. Ms. fr. 403, fol. 37; la *Douce Apocalypse*, p. 82; le manuscrit de Cambrai (ms. 482), fol. 89<sup>v</sup>.



(Cliché Archives Phot.)

B. Apocalypse de Cambrai (MS. 386).



(Cliché Jarosch)

A. Apocalypse de Trèves.



Les manuscrits de Paris et de Valenciennes ne possèdent pas cette image. Les Apocalypses de Cambrai et de Trèves, ainsi que celle de Bamberg, illustrent ce passage d'une manière très rudimentaire. Dans le triomphe de l'armée du ciel sur l'armée de Satan, deux ou trois oiseaux attaquent quelques cadavres. L'ange du soleil ne figure pas (le Beatus de Berlin ne possède pas non plus l'image des oiseaux dévorant les cadavres).

C'est dans le cycle des Beatus que nous trouvons la scène de l'ange appelant les oiseaux<sup>30</sup>. Le plus souvent, on n'y voit que l'ange du soleil avec les oiseaux autour de lui. Seul, le Beatus de la Real Academia de la Historia de Madrid (partie postérieure) y ajoute quelques oiseaux becquetant des cadavres. Cette figure est le prototype de la scène du manuscrit français 403. De même nous pouvons penser que l'artiste de Fleury a été inspiré par quelque modèle espagnol pour illustrer le passage 17-18 du chapitre XIX.

(13) L'Arche d'alliance (XI, 19).

*Intonat in tectis vox ut septena supernis*

*Archa Dei patuit caelebri inspicienda Johanni.*

Le treizième sujet de la table de M. James est l'apparition de l'Arche dans la demeure céleste. Cette image n'existe ni dans les manuscrits de Paris et de Valenciennes, ni dans ceux de Cambrai et de Trèves. Les Beatus espagnols font figurer l'Arche de Dieu avec la bête surgissant de l'abîme. L'artiste de Fleury a évité cette erreur. Aurait-il été influencé sur ce point par la mosaïque de Germigny-les-Prés ? C'est possible. La scène de l'Arche d'alliance passe également dans le cycle gothique.

(14)-(18) Le Jugement dernier (XX, 11-15).

Du quatorzième sujet jusqu'à la fin, le texte d'André de Fleury se rapporte au Jugement dernier. C'est la seconde composition monumentale de Saint-Benoît-sur-Loire, où le thème de la fin du monde se présente avec un développement extraordinaire.

30. Neuss, *op. cit.*, p. 210, fig. 184.

Une série de documents nous montre l'importance de la pensée du Jugement dernier en Occident dès l'époque carolingienne. Certaines peintures murales de la Rhénanie, conservées jusqu'à nos jours, comme celle d'Oberzell de Reichenau ou de Burgfelden, nous font entrevoir l'élaboration de ce thème sous les Ottoniens<sup>31</sup>. L'Apocalypse de Bamberg offre un Jugement dernier inspiré directement par une fresque contemporaine et qui se présente de la manière suivante<sup>32</sup> :

En haut, au centre, le Seigneur, de taille gigantesque, assis sur son trône, une grande croix dans la main droite, fait de la main gauche le geste du Jugement. De chaque côté, quatre anges figurés à mi-corps et un groupe d'apôtres, assis, six par six, assistent à la scène. Conformément au passage de l'Évangile selon saint Matthieu (xxiv, 31) le quatrième ange de chaque groupe sonne de la trompette pour annoncer la résurrection. Au-dessous des apôtres à droite et à gauche, nous voyons deux autres anges à mi-corps sonnant de la trompette. Sous les pieds du Juge, au milieu de la scène, deux grands anges, placés symétriquement, tiennent une banderole où est inscrit un passage de l'Évangile selon saint Matthieu (xxv, 34 et 41); ils séparent les élus et les damnés. Tout à fait en bas, à droite, sous les élus, apparaît la figure de saint Jean et, à gauche, sous les damnés, l'enfer où se trouvent Satan enchaîné et un démon qui tire par les mains un des damnés. Au milieu, sous les deux grands anges, la résurrection : les ressuscités sortent de leurs cercueils.

La scène s'écarte entièrement du texte de saint Jean. C'est bien la composition du Jugement dernier ottonien dont nous trouvons un exemple remarquable à Sant Angelo in Formis, où il fut exécuté, au début du XII<sup>e</sup> siècle, d'après le programme germanique<sup>33</sup>. A celui-ci, Bertaux oppose le programme byzantin du Jugement dernier. Pour bien comprendre la particularité de la composition de Saint-Benoît-sur-Loire, il nous faudrait jeter un coup d'œil sur le type byzantin du Jugement dernier.

31. Mâle : *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, pp. 407 et suiv.

32. Wölflin, *op. cit.*, pl. 53.

33. Bertaux : *L'Art dans l'Italie méridionale*, pp. 258 et suiv.

« Dès le IV<sup>e</sup> siècle, Ephrem le Syrien avait décrit les éléments essentiels de cette scène redoutable, telle que l'art byzantin, plus tard, la concevra. Pourtant, ce n'est, semble-t-il, qu'au VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècle que ces éléments se groupèrent en une composition picturale, à laquelle fait allusion un passage du pseudo Jean Damascène, et que les peintres monastiques de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle reproduisent volontiers pour l'éducation des fidèles<sup>34</sup>. »

Une miniature de l'Évangélaire grec de la Bibliothèque Nationale (ms. grec 74, f<sup>o</sup> 51<sup>vo</sup>)<sup>35</sup>, datant du XI<sup>e</sup> siècle, la mosaïque de Torcello, exécutée sur le mur occidental de l'église vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>, pourraient être citées comme exemples de ce Jugement dernier byzantin.

La différence entre le Jugement dernier germanique et le Jugement dernier byzantin est facile à noter. Les éléments essentiels — le Juge, le tribunal des apôtres, la résurrection des morts, le Paradis et l'Enfer — sont communs aux deux représentations. Mais ces éléments sont figurés souvent d'une manière différente. En outre, il y a des détails qui ne se retrouvent pas. Dans la scène grecque, les instrument de la Passion portés par les anges font défaut ; il n'y a pas de croix gigantesque comme en Occident. Par contre, à gauche et à droite du Christ se tiennent debout la Vierge et le Précurseur représentant le thème de la Déisis dans la composition byzantine. Il y a aussi, au-dessous du Christ, le thème de l'Hétimasie : le trône vide préparé pour le Jour du Jugement et la figure d'un ange qui enroule une bande représentant le ciel parsemé d'étoiles, détails inspirés par l'Apocalypse, et enfin la colonne de feu. D'autre part, le Christ, dans la scène byzantine, n'a pas des proportions colossales, il a la même taille que les apôtres. Les ressuscités n'y sortent point des sarcophages en soulevant les couvercles ; mais les animaux de la terre et de l'eau vomissent des corps humains : la terre et l'eau rendent ainsi leurs morts. Enfin, au-dessous, nous y voyons les

34. Diehl : *Manuel d'art byzantin*, t. II, p. 514.

35. Bertaux, *op. cit.*, fig. 100.

36. Diehl, *op. cit.*, t. II, p. 456.

élus disposés suivant l'ordre hiérarchique et la caverne de l'enfer, remplie de damnés ; ensuite viennent le Paradis et l'Enfer, qui sont figurés d'une manière toute particulière. Au Paradis, la Vierge assise et accompagnée de deux anges reçoit des élus qui se pressent à la porte. A côté d'elle, ce sont les trois patriarches qui tiennent les élus sur leurs genoux. A l'Enfer, Hadès occupe le milieu serrant dans sa main le faux prophète. Les démons tourmentent des damnés. Telle est la composition byzantine du Jugement dernier ; elle est riche en détails et pleine de symboles. Nous y remarquons plus d'un détail inspiré par l'Apocalypse : le trône tout préparé, la bande du ciel enroulée, la résurrection des morts de la terre et de l'eau, etc.

D'autre part, plusieurs Apocalypses illustrées possèdent la scène du Jugement dernier basée sur la description du texte de saint Jean. Nous allons examiner la composition apocalyptique de ce sujet.

Les manuscrits de Paris et de Valenciennes n'ont pas de Jugement dernier. Mais les manuscrits de Cambrai (ms. 386) et de Trèves possèdent une série de curieuses images concernant la fin du monde, inspirées directement par le texte de l'Apocalypse<sup>37</sup> (Pl. XIV, B). Voici la description de la scène du manuscrit de Cambrai (f° 39) qui nous intéresse plus particulièrement : dans le ciel bleu, parsemé de langues de feu, le Christ, avec un nimbe crucifère, est assis sur un trône circulaire. A sa droite, devant une ville à six tours, sans doute la Jérusalem céleste, s'avancent trois personnages nimbés et nu-pieds, dont le premier tient, à deux mains, un livre ouvert ; à gauche du Christ s'avance de la même façon un autre groupe de trois anges, dont le premier tient aussi un livre ouvert. Plus bas, à gauche, saint Jean, debout, lève les yeux vers le ciel ; devant lui, au centre de la miniature, se tiennent debout sur l'eau sept petits personnages entièrement nus. Au-dessous sont deux anges ; le premier tend la main droite vers l'eau et lui enjoint de rendre les morts. Le second montre le corps mutilé d'un petit personnage assis. Enfin, un autre ange

37. Omont, *op. cit.*, pp. 37-38.

pousse vers l'étang de feu, un groupe de quatre damnés conduits par un démon <sup>38</sup>.

Le trône éclatant est bien rendu par le cercle entouré de dents de scie. En bas, à l'angle de gauche est la mer; la mort est figurée par un personnage décapité et l'Enfer par le démon qui, à la tête du groupe, s'avance vers l'étang de feu. La scène du feuillet 39 du manuscrit de Cambrai est conforme à la description de l'Apocalypse (xx, 11-15). Nous avons donc là un exemple de Jugement dernier du type apocalyptique.

Voyons maintenant comment le Jugement dernier est traité dans les Beatus <sup>39</sup>. Dans le groupe de Morgan, la composition s'étend sur deux pages; celle de gauche est divisée en quatre zones; en haut, le Christ entouré d'une auréole, escorté par deux anges; sur les trois zones inférieures, les douze apôtres et la foule qui attend le Jugement. Les apôtres, assis deux par deux, tenant le livre ouvert, forment six groupes et se répartissent en trois zones. Derrière chacun de ces groupes, un personnage nimbé debout représente le Juge; devant les apôtres un groupe d'hommes. La page de droite est divisée en trois zones. Sur les deux zones supérieures est figurée la foule des réprouvés; sur la dernière zone, l'enfer; des damnés nus apparaissent dans les flammes.

Cependant, ce n'est pas cette scène-type qui nous intéresse le plus. Les Beatus du groupe I de M. Neuss présentent des exemples qui méritent de retenir notre attention. La scène du Beatus de Burgo de Osma se divise en trois zones; en haut, le Christ dans la mandorle soutenue par deux anges et juste au-dessous de lui, de chaque côté, un apôtre assis et un homme debout qui attend le Jugement. Sur la zone médiane se tiennent debout six hommes, les bras levés : *hii sunt quos uiuos inuenerat xps*. La

38. Sur le feuillet 40, la partie supérieure de la scène est la même que sur le fol. 39. En bas, à gauche, saint Jean; devant lui, un édifice; plus loin, un groupe de six personnages debout, regardant avec effroi l'étang de feu figuré dans l'angle droit inférieur. C'est bien la représentation du passage 13 du chapitre xx, les hommes rendus par la mer, la mort et l'enfer vont être jugés.

39. Neuss, *op. cit.*, pp. 216-217. Nous décrivons cette représentation d'après la scène du Beatus de la Biblioteca Nacional de Madrid (B. 31), reproduite par M. Neuss (fig. 190-191).

troisième zone est divisée en deux sections; à gauche, trois hommes nus dans l'eau avec des poissons : *mare dedit mortuos suos*; à droite, trois autres hommes, également nus, dans les flammes, et du bas sortent deux énormes têtes monstrueuses, sombres, à bouches béantes : *mors et infernus dederunt mortuos suos*. Une pareille représentation du Jugement dernier se trouve encore dans un Beatus de Paris (Bibl. Nat., Nouv. acq. lat., 1366) et dans le Beatus de Lisbonne; tous les deux datent de la fin du XII<sup>e</sup> siècle; le Beatus de Turin (Bibl. Nazionale, lat. 93; XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) possède également un Jugement dernier de ce genre. Sur le haut de la page de gauche, un ange sonne de la trompette, deux autres tiennent les instruments de la Passion. Tout près d'eux, le Christ trône dans la mandorle. Sur la page de droite, six anges sonnent aussi de la trompette. Dans la seconde zone, à gauche, sont assis les douze apôtres et, à droite, les damnés nus, hommes et femmes s'avancent vers l'entrée de l'Enfer. De l'autre côté, un monstre noir à tête rouge pousse un homme nu vers l'Enfer où un autre damné tombe de lui-même. Dans la troisième zone à gauche, des ressuscités, vêtus, sortent de leurs sarcophages, en levant les mains, tandis que les autres se pressent derrière eux. A côté, sur la page de droite, un groupe d'hommes et de femmes nus se trouve sur un champ noir parsemé de flammes. C'est aussi la résurrection, celle de la mort. Le Jugement dernier du Beatus de Burgo de Osma et celui du Beatus de Turin présentent certains rapports avec le Jugement dernier de l'Apocalypse de Cambrai (386). Les éléments principaux : Christ avec les apôtres, foule des ressuscités qui attendent le Jugement, résurrection de la Mer, de la Mort et de l'Enfer, sont communs aux trois manuscrits.

La peinture de Saint-Benoît-sur-Loire appartenait aussi au type apocalyptique du Jugement dernier et s'écartait du programme germanique tel que nous le voyons réalisé dans l'Apocalypse de Bamberg. De plus, la description trahit, en beaucoup d'endroits, une affinité avec les Jugements derniers du manuscrit de Cambrai, du Beatus de Burgo de Osma et du Beatus de Turin. Nous allons analyser le texte.

## (14) Le Jugement dernier.

Texte :

*Partibus a dextris rectores hi residentes  
Digne discutiunt summo cum iudice mundum,  
Maiestate potens qui sic diiudicat orbem.*

Ce passage montre le grand Juge qui préside majestueusement à la fin du monde. Il est accompagné d'un groupe de personnages désignés sous le nom de *rectores* et qui sont sans doute des apôtres. Ce groupe semble se tenir à droite de la composition; cette asymétrie ne serait pas extraordinaire : elle existe dans le Beatus de Turin et plus tard dans l'Apocalypse de Trinity College pour le Jugement dernier. Enfin le tympan d'Autun nous en offre un troisième exemple. Mais on peut aussi se demander si, sur le côté gauche, ne se trouvait pas l'image de la Jérusalem céleste dont le texte parle plus loin, ou plutôt des anges portant soit les instruments de la Passion, soit des trompettes <sup>40</sup>.

## (15) La Résurrection.

Texte :

*Agmina millenis semper vexata gehennis  
Inferus ore vomit, repetendaque corpora mittit.  
Equor et exesas per tempora longa catervas,  
Rursus subductas tradit pacienter ad auras.  
Parturit absconsos hominum quoque terra maniplos,  
Occursu domini, quos offert laeta trementi.*

Le second passage parle de la résurrection. La scène se déroulait sans doute immédiatement sous le grand Juge. Les trois manières de résurrection y auraient été représentées : celle de l'Enfer, celle de la Terre et celle de la Mer. Comme dans l'Apocalypse de Cambrai, nous pouvons imaginer à Saint-Benoît-sur-Loire, trois groupes d'hommes nus se tenant debout, l'un sur la gueule de l'enfer, le second sur la surface de l'eau, le troisième sur la terre. Le mot « *maniplos* » exprime bien l'image d'hommes réu-

40. Neuss, *op. cit.*, p. 263, fig. 280.

nis que nous trouvons dans le manuscrit cité. Dans l'Apocalypse, il est dit que la mer, la mort et l'enfer rendirent leurs morts (xx, 13). Dans les illustrations de l'Apocalypse, nous trouvons, en général, deux groupes de ressuscités seulement, ceux de la mer et ceux de l'enfer, la troisième image, la résurrection de la mort, étant exprimée dans celle de l'enfer; à Saint-Benoît-sur-Loire, la résurrection de la mort est figurée par celle de la terre. Dans l'ouvrage de saint Ephrem le Syrien, nous trouvons les trois modes de résurrection : celle de la mer, celle de la terre et celle de l'enfer. Sur la scène du Jugement dernier du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale, nous voyons les bêtes de la mer, de la terre et de l'enfer vomir, de leur bouche, des corps humains<sup>41</sup>. Puisque notre texte indique formellement ces trois résurrections, cela nous conduit à penser que les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire étaient du type éclectique, s'inspirant à la fois de la résurrection byzantine et de celle des Apocalypses.

L'Apocalypse française 403 de la Bibliothèque Nationale présente un exemple fort intéressant de cette scène (Pl. XV, B). Audessous de l'image du Christ dans une mandorle, nous voyons ces trois résurrections de la Mer, de l'Enfer et de la Terre; trois groupes d'hommes nus se tiennent debout, de gauche à droite, l'un sur l'eau, le second sur la gueule de l'enfer, le troisième sur la terre. En général, dans les Apocalypses gothiques nous ne voyons que deux résurrections : celle de la Mer et celle de l'Enfer. Les trois résurrections du manuscrit français 403 de la Bibliothèque Nationale ne semblent-elles pas avoir suivi la tradition de Saint-Benoît-sur-Loire ?

(16) Les groupes d'élus.

Texte :

*Fulgida sanctorum consortia cerne virorum*  
*Necne heremitarum meritum scandantia regnum.*  
*Hic et virgineas gaudentes inspicie turmas,*  
*Et confessorum preclaras necne phalanges,*  
*Atque triumphantes in Christi laude tyrones.*

41. E. Bertaux, *op. cit.*, pp. 262 et suiv., fig. 100.



A. Apocalypse Bodeléienne (Oxford, Douce, 180).

(D'après James)



B. Apocalypse (B. Nale Paris, Fr. 403).



Le troisième passage parle de cinq groupes d'élus. Cette image ne s'inspire pas du texte de l'Apocalypse. M. James y voit la réalisation du programme byzantin. Dans un des *Beatus* tardifs de la Bibliothèque Nationale (Nouv. acq. lat., 2290; feuillet 61; début du XIII<sup>e</sup> siècle), nous trouvons des groupes d'élus et de damnés. Il est regrettable que la page opposée soit perdue; sans nul doute, elle illustrait la résurrection sous le regard du Juge. Sur le feuillet conservé, nous trouvons une scène divisée en trois zones; en haut, une foule, sans doute celle des justes auxquels l'accès du paradis est accordé. Parmi eux deux rois, un évêque, un abbé, des moines et des religieuses. Ils regardent avec crainte le drame transcrit sur la page précédente perdue aujourd'hui. Ils font tous le geste d'adoration. Dans la zone médiane, ce sont des réprouvés, un démon les tire par une corde passée autour de leur cou et il leur montre la gueule de l'enfer. En bas, c'est l'enfer où des démons tourmentent les damnés. Cette image correspond à la partie droite du Jugement dernier que nous avons examiné tout à l'heure dans le *Beatus* de la Biblioteca Nacional de Madrid (B. 31). Par ailleurs, comme le remarque très justement M. Neuss, elle montrerait certaine trace de la composition murale<sup>42</sup>.

L'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire aurait uni, ici comme dans la représentation des réprouvés et dans celle de l'Enfer, la disposition de la scène-type des *Beatus* Morgan et la composition du Jugement dernier byzantin.

(17) Les Justes ensevelis sous la pierre du sépulcre  
et la Jérusalem nouvelle.

Texte :

*Insonat haecque piis oppressis mole sepulchri;  
Sanctam Hierusalem gemmis averte choruscam,  
Virginitate Sacer, quam vidit mente Johannes.*

Le texte parle d'abord « des justes ensevelis sous la pierre du sépulcre ». Il s'agit sans doute de l'image des ressuscités soulevant les pierres des tombeaux, comme on la voit sur le tympan

<sup>42</sup>. Neuss, *op. cit.*, p. 217.

de Conques ou encore aux portails des cathédrales gothiques ; c'est un des éléments caractéristiques du Jugement dernier germanique. L'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire, suivant la tradition carolingienne-ottonienne, représente deux fois la scène de la résurrection, l'une apocalyptique et byzantine, l'autre septentrionale.

Le texte mentionne ensuite l'image de la Sainte Jérusalem, brillante de pierres précieuses. Il est certain que la ville sainte y apparaissait comme un palais somptueux, richement orné, telle que nous la trouvons dans certains manuscrits du cycle gothique.

(18) L'Enfer.

Texte :

*Taliter iniustu, quos punit leva tonantis,  
Exclusi vita, voces dant cum prece frustra.  
Tartarus ignivome constrictus carceris antro,  
Cum mortis rabie dampnatur sic sine fine.*

En dernier lieu, le texte parle des réprouvés et de l'Enfer. Le groupe des damnés, qui correspondait sans doute au groupe d'élus, puni par la main gauche du Juge (*tonantis*) gémit et prie en vain<sup>43-44</sup>. Au-dessous d'eux, comme dans le Beatus (Nouv. acq. lat., 2290) de la Bibliothèque Nationale, devait se placer l'image effroyable de l'Enfer, décrite dans les deux derniers vers : la gueule de l'Enfer remplie de feu, où se mêlaient sans doute les corps humains et les démons.

Résumons les observations que nous venons de faire sur ces cinq passages relatifs au Jugement dernier. Le texte de Saint-Benoît-sur-Loire semble bien décrire, de haut en bas, un immense tableau du Jugement dernier qui commence par l'image du Christ et des apôtres et se termine par la scène de l'Enfer. C'est bien une composition de tympan roman comparable à celle que nous trouvons à Conques par exemple.

43. A cet endroit, le texte reparle de l'image de Dieu (*tonantis*). Cela prouve bien que ces différents passages s'appliquent à un seul tableau.

44. Le mot *tonantis* est une épithète qui appartient à ce paganisme littéraire que l'on rencontre souvent dans les textes latins du moyen âge (note de Mlle J. Thiébot).

La composition de Saint-Benoît-sur-Loire constitue donc, comme nous l'avons vu, un type éclectique du Jugement dernier : fidèle dans ses grandes lignes au type apocalyptique des manuscrits de Cambrai et de Trèves et des *Beatus* de Burgo de Osma ou de Turin, elle est enrichie d'éléments germaniques et byzantins.

Cette interprétation devait connaître par la suite un succès considérable. Le Jugement dernier de la famille anglaise lui ressemble particulièrement. Celui de l'Apocalypse du Trinity College en est, pour ainsi dire, un résumé, il témoigne à la fois de la filiation, du groupe Cambrai-Trèves et des *Beatus* de Burgo de Osma ou de Turin. Il se présente ainsi : en haut, au milieu est le Christ-Juge sur son trône ; à sa droite, en haut, trois anges portant les instruments de la Passion et en bas six personnages debout ; à sa gauche, en haut, les hommes nus sur la mer et en bas les hommes nus debout sur la gueule de l'enfer. La zone inférieure de la scène est occupée par l'immense scène de l'enfer. Sur la gueule grande ouverte de l'enfer, des démons tourmentent les damnés (Pl. XVI, B).

C'est ce même type de Jugement dernier que nous voyons reproduit sur les tympan romans. Ce n'est plus la figuration germanique, mais c'est bien le type éclectique et plus précisément le type apocalyptique où se mêlent les apports germaniques et byzantins. La composition de Saint-Benoît-sur-Loire était un des premiers exemples de ce genre. Le texte qui la décrit nous a gardé un reflet de sa grandeur et de sa complexité ; il nous permet de supposer qu'elle dut être rarement dépassée.

\*  
\* \*

Après notre analyse des dix-huit sujets de la table de M. James, nous allons rétablir et reviser la table des sujets de l'Apocalypse de Fleury.

N<sup>os</sup> de la table  
de M. James.

1. *Le Grand ange du chapitre x.*
2. *La Mort et la résurrection des deux témoins* (XI, 7-13).
3. *L'aigle crie : « Malheur, malheur!... »* (VIII, 13).

4. *Le Fléau des sauterelles* (ix, 1-13).
5. } *La Foule des élus portant des palmes rendant hommage au*
6. } *Seigneur* (vii, 4-17).
7. *Jean mesure le temple* (xi, 1-2).
8. *Les Deux oliviers* (xi, 3-4).
9. *La Femme et le Dragon* (xii, 1-6; 13-18).
10. *Le Combat des anges contre le Dragon* (xii, 7-12).
11. *La Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers* (ix, 13-14, 17-21).
12. *Les Oiseaux dévorant les cadavres des réprouvés* (xix, 17-18).
13. *L'Arche de Dieu* (xi, 19).
- 14-18. *Le Jugement dernier* (xx, 11-15).

Il y avait donc douze tableaux dont deux étaient de grandes compositions monumentales. Les sujets n'étaient pas dans l'ordre du livre de saint Jean. Mais si nous divisons les douze sujets en deux groupes en les mettant sur deux colonnes parallèles, nous nous apercevons qu'il existe cependant un certain ordre.

- |                                                                                 |                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| 1. <i>Le Grand Ange.</i>                                                        | 7. <i>Jean mesure le temple.</i>                            |
| 2. <i>La Résurrection de deux témoins.</i>                                      | 8. <i>Les deux oliviers.</i>                                |
| . . . . .                                                                       |                                                             |
| 3. <i>L'Aigle.</i>                                                              | 9. <i>La Femme et le Dragon.</i>                            |
|                                                                                 | 10. <i>Le Combat des anges contre le Dragon.</i>            |
| 4. <i>Le Fléau des sauterelles.</i>                                             | 11. <i>Les anges de l'Euphrate.</i>                         |
| . . . . .                                                                       |                                                             |
| 6. <i>Les âmes ressuscitées du chapitre vi, 9-11.)</i>                          | 12. <i>Les Oiseaux dévorant les cadavres des réprouvés.</i> |
|                                                                                 | 13. <i>L'Arche de Dieu.</i>                                 |
| 5-6. <i>La foule des élus portant des palmes rendent l'hommage au Seigneur.</i> | 14-18. <i>Le Jugement dernier.</i>                          |

Sur ce tableau, nous pouvons distinguer trois groupes : les n<sup>os</sup> 1, 2, 7, 8 formeraient l'un d'eux et les sujets 3, 4, 11, 9, 10 en

formeraient un autre. Les deux grandes compositions constitueraient le troisième. Les scènes 12 et 13 seraient isolées ou rattachées au Jugement dernier.

Telle est la tentative de regroupement des sujets de la peinture de Saint-Benoît-sur-Loire que nous proposons. Cet ordre, quoique très vague, ne donne-t-il pas une indication sur l'arrangement des scènes des parois de l'église de Saint-Benoît-sur-Loire ? Nous y trouvons certaine affinité avec le groupement des sujets de Saint-Savin. Le second groupe 3, 4, 9-10, 11 de Saint-Benoît-sur-Loire ressemble, en effet, aux scènes de la seconde travée du porche de cette église. Si la première travée de Saint-Savin possède la scène du martyre des deux témoins, elle n'est pas sans rapport avec le premier groupe de Fleury. Saint-Savin conserve encore une grande composition finale traitant le Jugement dernier. Entre ces deux églises, il y a une certaine ressemblance dans le plan de la décoration.

Les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire, bien que n'illustrant pas complètement l'Apocalypse, se présentent donc comme un ensemble de caractère monumental. Nous sommes attirés surtout par les deux grandes compositions; celle de la vision de la foule des élus rendant hommage au Seigneur (chapitre VII, 4-17), et celle du Jugement dernier, où nous trouvons déjà, nous l'avons dit, le programme du tympan roman.

En ce qui concerne les deux représentations monumentales du Christ à l'époque romane : Christ entouré des vingt-quatre vieillards et Christ-Juge apparaissant à la fin du monde, elles sont d'origine carolingienne. M. Bertaux nous présente une suggestion utile à ce sujet<sup>45</sup>. Dans des églises à double abside opposée, les artistes carolingiens avaient mis ces deux images l'une en face de l'autre, sur les hémisphères couvrant les absides. La tradition s'est conservée et a évolué dans des compositions très développées, telles que celles de Conques, de Moissac ou d'Autun<sup>46</sup>. Or,

45. Bertaux : *L'Art dans l'Italie méridionale*, p. 257, note 1.

46. Pour les trois principaux types de tympan roman, voir Mâle : *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, chap. XI.

ces deux compositions si importantes dans l'iconographie romane se présentent, à Saint-Benoît-sur-Loire, intimement liées au livre de saint Jean, telles deux feuilles détachées de l'Apocalypse illustrée. L'Apocalypse constitue le centre de la pensée romane; Dieu apparaît, dans l'art du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, non pas comme dans l'art gothique, sous un aspect humain, mais sous un aspect apocalyptique et surhumain.

Réunissant les conclusions auxquelles nous sommes arrivés en étudiant séparément ces sujets, nous essayons de les résumer en une conclusion générale sur les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire. Et d'abord quelle place occuperait l'œuvre de Saint-Benoît-sur-Loire dans les différents cycles de l'Apocalypse illustrée? Elle n'appartient pas au cycle archaïque des manuscrits de Paris (Nouv. acq. lat., 1132) et de Valenciennes, auquel son contemporain, le manuscrit de Bamberg, se rattache dans les grandes lignes. L'enlumineur de ce manuscrit a connu sans doute d'autres exemples plus évolués des Apocalypses illustrées, mais il a choisi son modèle en raison de la simplicité et de la clarté de chaque composition. Le conservatisme et l'attachement au premier art chrétien du milieu ottonien lui ont convenu plus que tout autre. La solution adoptée par l'artiste de Saint-Benoît-sur-Loire semble tout à fait opposée. Il a dû choisir d'autres types d'un caractère plus narratif, riches en détails et composés de miniatures beaucoup plus nombreuses: il les trouvait dans des manuscrits semblables à ceux du groupe de Cambrai et de Trèves ou dans le cycle des Beatus. L'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire se rattacherait donc tantôt au groupe Cambrai-Trèves, tantôt au cycle des Beatus. Les éléments iconographiques dont elle se composait existaient déjà, pour la plupart, dans ces manuscrits, soit sous des formes déjà développées, soit, ce qui est le cas le plus fréquent, sous des formes embryonnaires. L'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire devait présenter, en effet, un type plus avancé que celui du groupe Cambrai-Trèves, dont elle semble avoir éliminé l'aspect disparate, les détails symboliques souvent bizarres. D'autre part, le texte de la *Vie de l'abbé Gauzlin* ne nous laisse-t-il pas souvent supposer l'expression réaliste parfois

violemment dramatique des tableaux ? Cet aspect est caractéristique de certains Beatus, notamment du Beatus de Saint-Sever, interprétation française et romane du Beatus espagnol. Que l'œuvre de Saint-Benoît-sur-Loire se rapproche, d'une part, du groupe de Cambrai-Trèves et, de l'autre, du cycle des Beatus, cela n'est pas contradictoire, car ces deux groupes, cycle français ancien et cycle des Beatus, ne sont pas sans rapports; dans plusieurs cas, nous avons montré que le schéma de l'illustration du cycle des Beatus est déjà bien esquissé dans les manuscrits de Cambrai et de Trèves. Nous sentons quelque chose d'analogue entre la position du cycle des Beatus vis-à-vis du groupe Cambrai-Trèves et celle des peintures de Saint-Benoît-sur-Loire vis-à-vis de ce groupe. Le rapport entre l'Apocalypse de Fleury et certains Beatus du groupe I est même si constant que nous sommes amenés à nous demander si le modèle de Saint-Benoît-sur-Loire n'appartenait pas à ce groupe de Beatus. D'ailleurs, ce ne serait pas un exemple isolé. Il appartiendrait à la lignée de l'illustration de l'Apocalypse qui, esquissée déjà sous la forme narrative, mais très naïve, dans les manuscrits de Cambrai et de Trèves, s'est développée pleinement au cours du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle dans la Péninsule ibérique. Plus précisément, il formerait série avec les Beatus du groupe I datant du XI<sup>e</sup> siècle. Cependant, dans l'état actuel des études, il est absolument téméraire d'être très affirmatif.

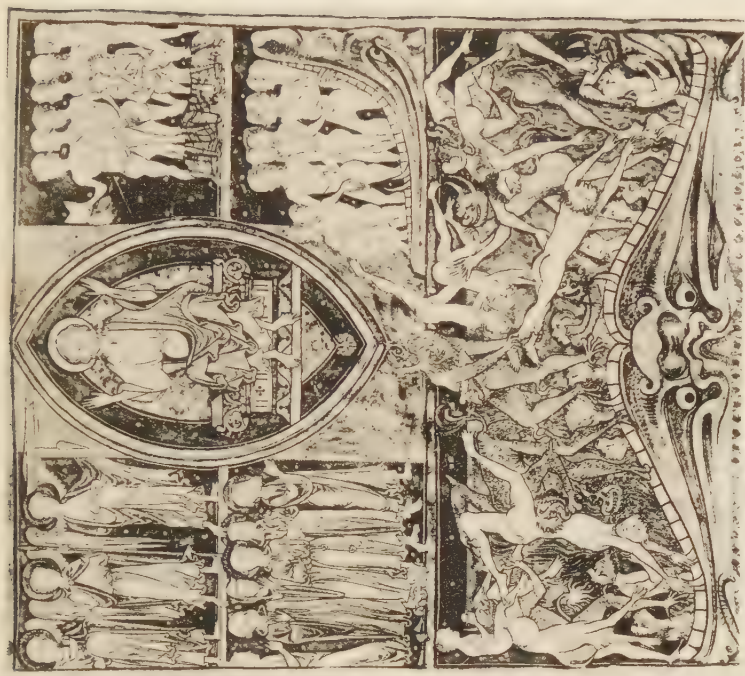
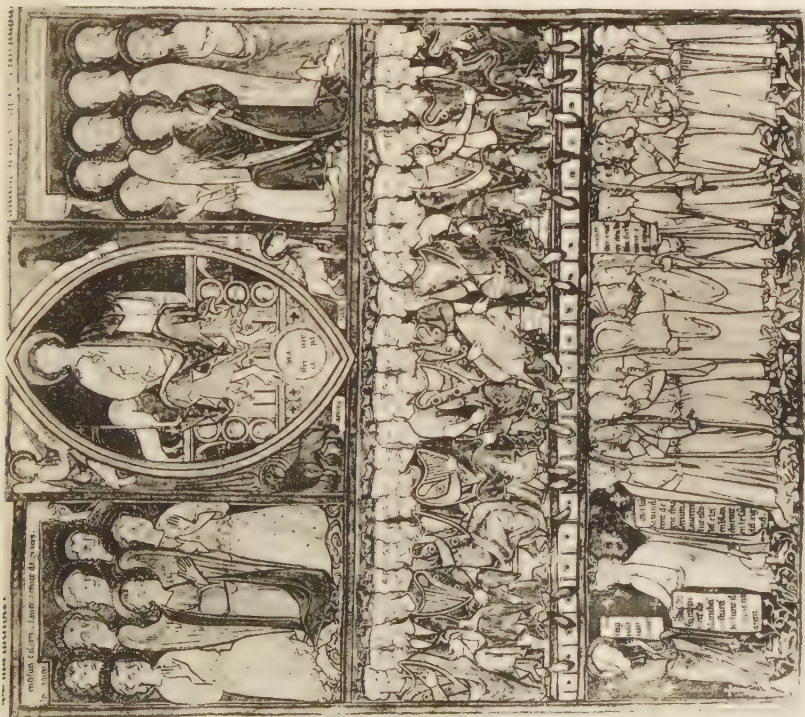
L'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire est liée au cycle gothique plus étroitement qu'à d'autres cycles. La description de la *Vie de l'abbé Gauzlin* s'applique parfaitement en maints endroits à l'illustration des Apocalypses anglo-normandes. Nous avons constaté, par exemple, que les passages du chapitre VII du Jugement dernier ou de la scène des oiseaux dévorant les cadavres des réprouvés peuvent s'appliquer directement à ces scènes dans les manuscrits du Trinity College ou de l'Apocalypse Bodeléienne Douce 180. C'est donc, sans nul doute, que le type de Fleury forme avec les peintures du porche de Saint-Savin un des modèles de la famille anglo-normande. Sur ce point, il est plus facile d'être affirmatif.

Le texte de la *Vie de l'abbé Gauzlin* trahit un rapport étroit entre les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire et les quatre scènes correspondantes de Saint-Savin-sur-Gartempe. L'artiste de Saint-Savin aurait-il eu sous les yeux un modèle semblable à celui qui a inspiré les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire ? Nous savons que l'abbaye de Fleury était étroitement liée avec le monastère de Saint-Martial de Limoges<sup>47</sup>. Or, le monastère limousin et l'abbaye de Saint-Savin eurent des relations suivies à travers le moyen âge. Non seulement Saint-Martial fut gouverné par deux anciens abbés de Saint-Savin, mais nos peintures présentent des accords manifestes avec les miniatures limousines. Nous sommes donc autorisés à croire aux rapports de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Savin par l'intermédiaire de Saint-Martial de Limoges. Mais il y a plus. Certains chapiteaux du porche de Saint-Benoît-sur-Loire, en effet, offrent des analogies avec ceux du rez-de-chaussée du clocher de Saint-Hilaire de Poitiers, en ce qui concerne l'influence espagnole<sup>48</sup>. En se basant sur ce fait, on peut donc supposer que les deux abbayes ne sont pas restées sans communication et ne pas repousser l'hypothèse que l'artiste de Saint-Savin a pu s'inspirer d'un modèle semblable à celui du Saint-Benoît-sur-Loire.

Il y a un caractère commun entre ces deux Apocalypses : ni l'une, ni l'autre n'appartiennent au cycle archaïque des manuscrits de Paris et de Valenciennes. D'autre part, s'il se révèle dans les peintures de Fleury une forte influence du cycle des Beatus en ce qui concerne l'iconographie, si même leur modèle a été un Beatus, elles devaient cependant rester indépendantes de l'illustration-type des Beatus. Comme celle de Saint-Savin, elles étaient certainement françaises et romanes par le style et la composition et se présenteraient comme un prototype perdu du cycle gothique. Bref, ces deux Apocalypses peintes appartiennent au « type intermédiaire » entre les Beatus et les Apocalypses anglo-normandes.

47. Chenesseau, *op. cit.*, pp. 95, 175.

48. D'autre part, on remarque sur le monument la trace de l'influence espagnole. Certains chapiteaux corinthiens du porche de l'église Sainte-Marie,



Apocalypse du Trinity College, Cambridge (d'après James).



Cependant, entre les peintures de Saint-Benoît-sur-Loire et celles de Saint-Savin-sur-Gartempe, il y a une différence; il y a la question de dosage des influences. Cette différence ne montre-t-elle pas la riche variété des manuscrits de l'Apocalypse exécutés vers cette époque ?

Avant la formation du cycle gothique, nous avons donc plusieurs types d'Apocalypse illustrée. Le cycle archaïque des manuscrits de Paris et de Valenciennes et l'Apocalypse de Bamberg qui reste fidèle en grandes lignes à ce type n'ont pas d'action directe dans la formation du cycle anglo-normand. Le groupe des manuscrits de Cambrai et de Trèves et le cycle des Beatus ont, par contre, un grand rapport en ce qui concerne le cycle gothique. Un certain nombre de Beatus tardifs, datant du XII<sup>e</sup> siècle et même du XIII<sup>e</sup> siècle, sont considérés comme transitoires entre le cycle des Beatus et le cycle gothique. Quelques scènes de ce cycle montrent visiblement une influence du cycle espagnol; par exemple, la scène du silence dans le ciel et la Jérusalem céleste dans l'Apocalypse du Trinity College rappellent les scènes correspondantes du Beatus de Saint-Sever. Nous pouvons ainsi considérer que le cycle gothique succède au cycle des Beatus. Cependant, entre ces deux groupes, il y a une différence de style qui semble infranchissable. Pour avoir l'aspect des manuscrits anglo-normands, il faudrait supposer une transformation du style et de la composition du cycle espagnol et tout au moins un effort du style « antique » chrétien tel que les manuscrits de Cambrai et de Trèves en témoignent. Cet effort est accompli déjà sans doute au début du XI<sup>e</sup> siècle à Saint-Benoît-sur-Loire et au XII<sup>e</sup> siècle nous avons l'exemple de Saint-Savin-sur-Gartemps. Le type « intermédiaire » que nous y trouvons est une interprétation romane et française de l'Apocalypse illustrée du haut moyen âge, dans laquelle s'ajoute aux éléments carolingiens et byzantins une recherche évidente d'innovation. Le cycle gothique est sorti directement de ce type « intermédiaire ».

pareils à ceux qui se trouvent au rez-de-chaussée du clocher de Saint-Hilaire de Poitiers, présentent des traits de ressemblance avec les chapiteaux cordouans. Voir Ph. Verdier : *Mémoire (inédit) sur les sculptures du porche de Saint-Benoît-sur-Loire*.

# APPENDICE I TABLEAU DES COULEURS DES DIFFÉRENTS PERSONNAGES DU DOUBLEAU

## 1° Les douze anges

|                                                     | NIMBE | AILES                     | ROBE                      | MANTEAU    | ZONE UNIE DU FOND   |
|-----------------------------------------------------|-------|---------------------------|---------------------------|------------|---------------------|
| <b>Côté septentrional</b>                           |       |                           |                           |            |                     |
| 3 <sup>e</sup> compartiment :                       |       |                           |                           |            |                     |
| (à partir du bas)                                   |       |                           |                           |            |                     |
| (du fond vers l'extérieur dans chaque compartiment) |       |                           |                           |            |                     |
| 1 <sup>er</sup> ange                                | jaune | jaunes avec rehauts verts | verte et blanche (manche) | jaune      | fond à zone blanche |
| 2 <sup>e</sup> ange                                 | brun  | brunes                    | blanche et verte (manche) | jaune      |                     |
| 3 <sup>e</sup> ange                                 | jaune | jaunes avec rehauts verts | blanche                   | brun clair |                     |
| 4 <sup>e</sup> compartiment :                       |       |                           |                           |            |                     |
| 1 <sup>er</sup> ange                                | jaune | X (partie détruite)       | brune                     |            | fond à zone verte   |
| 2 <sup>e</sup> ange                                 | brun  | brunes                    | jaune                     | blanc      |                     |
| 3 <sup>e</sup> ange                                 | jaune | brunes                    | brune                     | blanc      |                     |
| <b>Côté méridional</b>                              |       |                           |                           |            |                     |
| 4 <sup>e</sup> compartiment :                       |       |                           |                           |            |                     |
| 1 <sup>er</sup> ange                                | jaune | brunes                    | blanche                   | jaune      | fond à zone blanche |
| 2 <sup>e</sup> ange                                 | brun  | jaunes                    | blanche                   | brun       |                     |
| 3 <sup>e</sup> ange                                 | jaune | jaunes                    | jaune                     | blanc      |                     |
| 3 <sup>e</sup> compartiment :                       |       |                           |                           |            |                     |
| 1 <sup>er</sup> ange                                | jaune | jaunes                    | blanche                   | X          | fond à zone verte   |
| 2 <sup>e</sup> ange                                 | brun  | brunes                    | blanche                   | jaune      |                     |
| 3 <sup>e</sup> ange                                 | jaune | jaunes                    | blanche                   | brun       |                     |

## 2° Les apôtres

### Côté septentrional

A partir du bas

1<sup>er</sup> compartiment

(du fond vers l'extérieur)

1<sup>er</sup> apôtre

2<sup>e</sup> apôtre

3<sup>e</sup> apôtre

2<sup>e</sup> compartiment :

1<sup>er</sup> apôtre

2<sup>e</sup> apôtre

3<sup>e</sup> apôtre

### Côté méridional

1<sup>er</sup> compartiment

détruit

2<sup>e</sup> compartiment :

1<sup>er</sup> apôtre

2<sup>e</sup> apôtre

3<sup>e</sup> apôtre

| NIMBE                             | SIÈGE                             | ROBE                          | MANTEAU                                               | PARTICULARITÉ                     |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| vert<br>jaune<br>vert             | jaune<br>brun foncé<br>vert       | blanche<br>blanche<br>blanche | brun foncé<br>jaune<br>jaune                          | l'arcade à fond<br>blanc          |
| jaune<br>brun foncé               | vert<br>brun foncé                | jaune<br>blanche              | brun<br>blanc légèrement<br>teinté<br>de brun<br>vert | jambes croisées<br><br>zone verte |
| jaune                             | jaune                             | brune                         |                                                       | zone blanche                      |
| brun foncé<br>jaune<br>brun foncé | brun foncé<br>jaune<br>brun foncé | blanche<br>blanche<br>blanche | brun clair<br>brun foncé<br>brun clair                | jambes croisées                   |

## APPENDICE II

---

### Le texte d'*Andreae Floriacensis Vita Gauzlini abbatis* sur l'*Apocalypse* de Saint-Benoît-sur-Loire

Shlosser : *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen  
Mittelalters*, Wien 1896, p. 184)

Ceterum ipsius aecclesiae faciem  
quibusdam miraculorum apocalipsis  
Johannis theologi variari fecit, hisque  
versibus exornari :  
Summus ab aeterna delapsus nuntius aula,  
Tempora testatur divino examine claudi.  
Olim pro meritis intacti funere carnis,  
Occumbunt membris pro celsi nomine regis  
Lucida perpetui vocitati lumina regni,  
Quos ita dextra patris revocat super atria caeli.  
Signum iudicii pandens, haec taliter inquit :  
Vae Vae terrigenis, et toto vae simul orbi !  
Panditur atque tetri puteus pregrandis averni,  
In terris ex quo diffunditur ista propago,  
Quae rabiem cordis cupiens implere maligni,  
Non datur ex toto sed partim ledere iustos.  
Ex hinc etherei laudes reboando ministri  
Conlaudant dominum nocte dieque pium,  
Victor quisque, sacros referens de morte triumphos.  
Nos dedit excelsos mente subire polos.  
Hic tua, summe pater, veneratur lucida sedes,  
Qui caelis terras, inclite consocias.  
Suscipis inde libens famulorum vota tuorum,  
Quae tibi caelestes dant super astra duces.  
Huic siquidem vere semper genu flectitur omne,  
Atque creaturae agmina stelligerae.  
Dictus stellifer Johannes gratia regis  
Mirans conspicit hos Christi pro nomine cesos.  
Corpore virgo sacer carus dominoque Johannes  
Mentis in extasi metitur limina templi.

Hi sunt vero duae regni caelestis olivae.  
Huius caelicolam subductus partus ad aulam,  
Sic tremebunda fugit tanti terrore draconis,  
Tercia lucendi quo caeli portio desit.  
Cum quo caelestes pugnantes quippe cohortes,  
Ipsum tartareis tradunt sine margine paenis.  
Euphrates flumen, quos furvo vortice cingit,  
Nutu divino mittit pro saecula solutos,  
Armis insignes, vultu pariterque feroces.  
Disperdunt populos, flammis ac denique ferro,  
Istud, summe pater te permittente potenter,  
Qui nos pro nostris sic censes tondier actis.  
Caetibus aligeris divina voce vocatis,  
Odibiles Christi, caelesti cuspide fusi,  
Spe privata quidem vivendi corpora prebent.  
Intonat in tectis vox ut septena supernis,  
Archa Dei patuit caelebri inspicienda Johanni.  
Partibus a dextris rectores hi residentes  
Digne discutiunt summo cum iudice mundum,  
Maiestate potens qui sic diiudicat orbem.  
Agmina millenis semper vexata gehennis  
Inferus ore vomit, repetendaque corpora mittit.  
Equor et exesas per tempora longa catervas,  
Rursus subductas tradit pacienter ad auras.  
Parturit absconsos hominum quoque terra maniplos,  
Occursu domini, quos offert laeta trementi.  
Fulgida sanctorum consortia cerne virorum  
Necne heremitarum meritum scandantia regnum.  
Hic et virgineas gaudentes inspicite turmas,  
Et confessorum preclaras necne phalanges,  
Atque triumphantes in Christi laude tyrones.  
Insonat haecque piis oppressis mole sepulchri;  
Sanctam Hierusalem gemmis averte chruscam,  
Virginitate sacer, quam vidit mente Johannes.  
Taliter iniusti, quos punit leva tonantis,  
Exclusi vita, voces dant cum prece frustra.  
Tartarus ignivomo constrictus carceris antro,  
Cum mortis rabie dampnatur sic sine fine.

## INDEX

- Ada, 76, 82, 84, 85.  
 Andeleme, abbé de Saint-Calais, 122.  
*Adoration de l'Agneau*, 123, 124, 130.  
*Aigle crie « Malheur... »*, 100, 123, 129 —, 151.  
 André de Fleury, voir Gauzlin.  
*Apocalypse gothique*, 97 —, 108 (42) 109, 116, 125, 135, 150, 151, 156, 157.  
*Apocalypse de Bamberg*, 94 (7), 102, 105, 106 (36), 107, 108, 112 —, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 129, 133, 142, 146, 154, 157.  
*Apocalypse Bodeléienne Douce* 189, 109, 129 (18), 138 —, 140 (29).  
*Apocalypse de Cambrai (ms. 386)*, 93 —, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 124, 125, 126, 128, 129, 133 (22), 141, 144, 145, 147, 151, 156, 157.  
*Apocalypse de Cambrai (ms. 482)*, 60 (12), 113 (50), 129 (18), 140 (29).  
*Apocalypse en français 403 (B. N.)*, 97 (18), 104, 109, 125, 129 (18), 138, 140, 148.  
*Apocalypse de Paris (n. a. l. 1132)*, 93 —, 96, 99, 102, 104, 105, 106, 110, 114, 115, 116, 124, 125, 126, 128, 129, 133, 141, 144, 145, 154, 156, 157.  
*Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire*, 10, 92, 97, 101, 103, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 120 —, 157.  
*Apocalypse de Saint-Savin (iconographie)*, 5, 9, 11, 29, 92-119, 123, 153, 154, 157.  
*Apocalypse de Saint-Victor (B. N.)*, 113 (50).  
*Apocalypse de Trèves*, 93 —, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 124, 125, 128, 129, 134, 136, 140, 141, 144, 151, 156, 157.  
*Apocalypse du Trinity College*, 129 (18), 132 (19), 138-139, 147, 151, 157.  
*Apocalypse de Valenciennes*, 93 —, 96, 115, 116, 124, 125, 126, 133, 141, 144, 154, 156, 157.  
*Arche de Dieu*, 113-114, 123, 141.  
 Autan, 43 (17), 147, 153.  
 Auxerre (Saint-Germain), 7, 123.  
 Baoûit, 23, 79.  
 Beatus, 96 —, 154-155.  
*Beatus de l'Archivo Historico Nacional de Madrid (Tavara)*, 98 (21).  
*Beatus de la Biblioteca Nacional de Madrid (de Ferdinand I)*, 106 (37), 127, 145.  
*Beatus de Burgo de Osma*, 103 (31), 112, 115, 134, 145, 151.  
*Beatus de l'Escorial*, 102 (29), 115 (53).  
*Beatus de Gérone*, 98 (21), 102, 106 (37), 125, 127, 135.  
*Beatus du groupe I de M. Neuss*, 98, 101, 102, 106, 107, 111, 125, 127, 128, 134, 145, 155.  
*Beatus de Lisbonne*, 107 (38), 112 (49), 134, 146.  
*Beatus de Londres (B. M., add. 11.695)*, 106 (37).  
*Beatus de Manchester*, 101 (24).  
*Beatus de Morgan*, 96, 98 (21), 100, 101, 102, 106, 108, 111, 112, 125, 127, 128, 129, 135, 139, 145, 149.  
*Beatus de Paris, B. N., n. a. l. 1366*, 96, 107 (38), 146.

- Beatus de Paris*, B. N., n. a. l. 2299, 96, 101 (24), 149, 150.
- Beatus de la Real Academia de Historia à Madrid* (San Millan), 102, 127, 134, 141.
- Beatus de Saint-Sever*, 27, 28, 44, 45, 66 (32), 88, 90, 96, 101, 106 (36), 108 (42), 128, 136-137, 139, 155, 157.
- Beatus de Turin*, 101 (24), 146, 147, 151.
- Beatus de Urgell*, 101 (24), 106 (37).
- Beatus de Valladolid*, 111, 115.
- Berteaux (E.), 79 (16), 142 (33), 148 (41), 153.
- Berzé-la-Ville, 74, 81, 82 (28), 86 (32), 87 (37).
- Bible de Charles le Chauve (B. N.), 34 (7), 79, 81, 93 (4).
- Bible de Moutier Granval (B. M., add. 10.546), 79, 93 (4).
- Bible de Roda (B. N.), 95, 132 (19).
- Bible de Saint-Martial de Limoges (B. N.), 65, 88, 89 (41), 90.
- Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, 80, 81 (23), 93 (3).
- Bohi (Sainte-Marie ou Saint-Jean de), 86 (33).
- Boinet (A.), 79 (17) —, 89 (42).
- Bordona (D.), 9 (4), 96 (12).
- Boulogne-sur-Mer (Psautier de St-Bertin), 66.
- Bréhier (L.), 78 (15), 90 (42), 93 (4), 121 (2).
- Brioude, 86 (32).
- Burgelden, 27, 43 (17), 142.
- Cartulaire de Vierzon, 66 (32).
- Chartres, 27, 28, 87, 121 (Saint-Brice).
- Chenousseau, 28 (23), 120 (1), 121 (2), 122 (9), 156 (47).
- Chroniques d'Adhémar (B. N.), 65, 66.
- Cluny, 7, 8.  
Voir aussi *Berzé*.
- Combat des anges et du Dragon*, 14 —, 99, 110, 116 —, 123, 130.
- Conques, 23 (14), 150, 153.
- Dédoublement*, 49, 90.
- Delisle (L.), 9, 96 (11), 97 (18), 113 (50), 120 (1).
- Délivrance des anges de l'Euphrate*, 14, 15 —, 29, 99, 105 —, 123, 130, 152.
- Deux témoins*, 123, 126 —, 152.
- Mort des deux témoins*, 13, 29, 128, 151.
- Résurrection des deux témoins*, 123, 128.
- Diehl (Ch.), 23 (13), 76 (6), 143 (34).
- Dieu entouré de la cour céleste* (*Apoc.*, IV, 1-11), 29, 132, 137.
- Draperie à plis doubles*, 38, 56, 66, 66 (33), 69, 88.
- Draperie de Saint-Savin*, 39, 40, 56, 58, 69, 77.
- Enchaînement de Satan*, 23.
- Enfer*, 22, 23, 123, 143, 144, 149, 150 —.
- Ephrem le Syrien, 143, 148.
- Étampes, 87.
- Étang de feu* (*Apoc.*, XX, 9-10), 23.
- Évangélaire de Godescalc, 80, 82.
- Évangélaire de Lothaire, 66 (29), 85, 87, 88 (40).
- Évangélaire de Sainte-Chapelle, 84, 5, 88 (40), 89.
- Évangélaire de Saint-Médard de Soissons, 41, 81, 82, 84, 87, 90, 93 (4), 137.
- Farcy (L. de), 90 (42).
- Femme et Dragon*, 14, 18 —, 29, 99 —, 110 —, 123, 130, 152.
- Firmin-Didot, 98 (18).
- Fléau des Cavaliers*, 14, 15 —, 29, 99, 105 —, 123, 130, 152.
- Fléau des Sauterelles*, 14, 16 —, 29, 99 —, 123, 130, 152.
- Fleury, voir Saint-Benoît-sur-Loire.
- Fleuve de Vie*, 27, 28, 93.
- Focillon (H.), 5, 7, 30 (1), 35 (9), 39 (11), 42 (16), 49 (18), 50 (1), 59, 60, 64 (25, 26), 65 (27), 65 (28), 66 (33, 34), 67 (35), 68 (36, 37), 69, 72 (41), 72 (42), 78 (15), 84 (31), 97 (16), 98 (21), 120 (21), 123 (11).
- Foule des élus portant des palmes rendant hommages au Seigneur* (*Apoc.*, VII, 4-17), 130-140, 152.

- Gauzlin, abbé de Fleury, 120, 121, 121 (3), 122.  
*Vie de l'abbé Gauzlin*, par André de Fleury, 10, 119, 120, 123, 125, 129, 132, 139, 154, 155, 156, 160-161.
- Gelis-Diaot et Laffillée, 6, 72 (41).
- Geoffroy Plantagenet (Plaque du Mans), 34 (8).
- Germigny-les-Prés, 141.
- Goldschmidt, 9 (4), 87 (36).
- Grand ange du chapitre X*, 124 —, 151.
- Hugues Capet, 120.
- James (M. R.), 92 (1, 2), 98 (18), 120 (1), 123, 123 (12), 124, 127, 131, 132, 133.
- Jean mesure le temple*, 123, 124 —, 152.
- Jean regardant les âmes des martyres* (Apoc., vi, 9-11), 123, 130 —, 153.
- Jerphanion, 75 (1), 75 (2), 76 (6), 77 (7, 9), 78 (10-14), 79.
- Jérusalem céleste* (Apoc., xxi, 1; xxii, 5), 14, 20 —, 26 —, 29, 93, 123, 144, 147, 149.
- Jérusalem nouvelle* (Apoc., xxi, 2, 4), voir *Jérusalem céleste*.
- Jésus-Christ apparaissant au milieu des sept chandeliers* (Apoc., i, 9-20), 29.
- Joan, moine de Ripoll, 121.
- Jugement dernier*, 22, 26 —, 29, 123, 141-151, 152.
- Laffillée, 6.
- Lasteyrie (Ch. de), 121 (5).
- Lasteyrie (R. de), 72 (43).
- Lauer (Ph.), 9 (4), 76 (6), 81 (24), 93 (6), 95 (10), 96 (11), 97 (14, 15), 98 (20).
- Lavaudieu, 23.
- Lavra, 22.
- Lérins (monastère des îles de), 93 (6).
- Limoges (Saint-Martial), 121, 156.  
 Voir aussi Paris, Bibl. Nat.
- Londres, voir *Beatus de Londres*.
- British Museum, Bible de Moutier Granval (Add. 10546), 79, 93 (4).
- Longuemar, 12, 22.
- Louis le Débonnaire, 22.
- Maillard (E.), 6, 7, 11, 12, 20 (9), 21, 22 (10), 24 (17), 26, 50 (1), 51, 62 (21), 64 (26), 67 (35), 68, 71, 72 (41).
- Mâle (E.), 6, 7, 9, 26, 30 (1), 31, 72 (42), 75 (2), 90 (42), 92 (1), 97 (15), 116, 117, 142 (31), 153 (46).
- Millar (G. E.), 56 (10), 87 (36).
- Mercier (F.), 7, 8, 74, 87 (37).
- Mérimée (P.), 5, 6, 15 (6), 30 (1), 50 (1), 52, 54 (7), 72 (42), 74.
- Missel de Saint-Denis, 34 (7), 121.
- Moissac, 87, 153.
- Mont Gargano, 117, 118.
- Mont Saint-Michel, 117.
- Montoire (Saint-Gilles), 89 (42).
- Motif de bande d'arcs à fleurettes, 58, 63, 79 —.
- Motif en fougère, 39, 40, 41, 56, 77, 83, 88.
- Moutier Granval (Bible de), voir Londres, British Museum.
- Neuss (W.), 10, 28 (24), 93 —, 110, 137, 149.
- Odorlic, moine de Saint-Julian de Tours, 122.
- Oiseaux dévorant les cadavres des réprouvés*, 123, 140 —, 152.
- Oliba, abbé de Ripoll, 121, 121 (3).
- Olwer (Nicolau d'), 121 (3).
- Omont (H.), 93 (3-5), 95 (9), 124 (13), 126 (15), 144 (37).
- Orcau (Château d'), 79 (16).
- Orléans (Saint-Aignan), 121.
- Paradis*, 22 —, 29, 143, 144.
- Passion (Instruments de)*, 23, 143, 146, 147, 151.
- Pentateuque de Saint-Gatiën de Tours, 81, 81 (24), 95.
- Pératé (A.), 27 (22).
- Personnage au ventre en amande, voir ventre en amande.
- Pijoan (J.), 95 (9), 121 (3).

- Poitiers,  
 Baptistère Saint-Jean, 41, 72 (42).  
 Saint-Hilaire, 156.  
 Puig i Cadafalch, 120 (1), 121 (3).
- Résurrection*, 123, 124, 143, 147-148, 149.  
 Ripoll, 121.  
 Robert le Pieux, 120.  
 Rouen, Bibl. Muni., Bénédictionnaire de l'archevêque Robert, 88.
- St Angelo in Formis, 142.  
 St Benoît d'Aniane, 22.  
 St-Benoît-sur-Loire, 10, 120-122.  
 St-Pierre à St-Benoît-sur-Loire, 10, 120, 122. Voir l'*Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire* ; voir aussi Gauzlin.  
 St-Denis (École de), 79, 82.  
 St-Gall, 26.  
 St-Georges d'Oberzell, 27, 142.  
 St-Loup-de-Naud, 87.  
 St Michel, voir *Combat des anges*.  
 St-Michel-d'Aiguilhe, 28, 117.
- Schlosser, 120 (1), 160.  
 Sorpe, 79 (16), 86 (33).  
 Sourcils en accolade, 35, 85.
- Tapisserie d'Angers, 60 (12).  
 Tapisserie de Bayeux, 80.  
 Tavant, 7.  
 Théophile, 6, 30 (1, 2), 31 (4), 84.  
 Torcello, 22 (12), 143.  
 Tours (École de), 66 (29), 79, 95.
- Ventre en amande, 35, 55, 56, 61, 66, 87, 88 (39).  
 Vézelay, 43.  
 Vicq, 28, 34, 36 (10), 55 (9), 85, 86, 88, 90, 97 (16).  
 Vie de saint Aubin d'Angers, 65, 66 (33), 85, 89 (41), 90, 91, 122 (6).  
 Vie de saint Martin de Tours, 65, 66 (32), 85, 87, 122.  
 Vie de sainte Radegonde, 65, 66 (32, 33), 78 (13), 80, 81, 85, 89 (41), 90, 122.  
 Winchester (École de), 56 (10), 90.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### A. — Ouvrages généraux sur l'art roman

- Histoire de l'Art*, sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, tome I, 2 vol., Paris, 1905.
- Histoire universelle de l'Art*, sous la direction de MARCEL ALBERT, tome I, Paris, 1932.
- L. RÉAU : *Histoire universelle des Arts*, tome II, « L'art primitif, l'art médiéval », Paris, 1934.
- H. FOCILLON avec la collaboration de H. PIRENNE, G. COHEN : *La Civilisation occidentale au moyen âge*, Paris, 1934.
- L. RÉAU et G. COHEN : *L'Art du moyen âge et la civilisation française*, Paris, 1935.
- H. FOCILLON : *Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938.
- R. SCHNEIDER : *L'Art français. Moyen âge, Renaissance*, Paris, 1922.
- L. BRÉHIER : *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, s. d.
- DEHIO : *Geschichte der deutschen Kunst*, I et II, Berlin, 1923-1927.
- P. TOESCA : *Storia dell'arte italiana*, I. Il medioevo, Turin, 1927.
- J. SCHLOSSER : *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Vienne, 1896.
- J. SCHLOSSER : *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Vienne, 1896.
- V. MORTET et P. DESCHAMPS : *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, 2 vol., Paris, 1911-1929.
- E. BERTAUX : *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904.
- CH. DIEHL : *Manuel d'art byzantin*, 2 vol., Paris, 1925-1926.
- DOM LECLERCQ et DOM CABROL : *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907-1933.
- L. BRÉHIER : *L'Art chrétien*, Paris, 1928 (2<sup>e</sup> éd.).
- E. MALE : *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1928.
- DEHIO et BEZOLD : *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., 5 rec. de planches, Stuttgart, 1901.
- C. ENLART : *Manuel d'archéologie française*, 4 vol., Paris, 1919 et suiv.

- R. DE LASTEYRIE : *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929 (2<sup>e</sup> éd.).
- PUIG I CADAFALECH : *Le premier art roman*, Paris, 1928.
- : *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris, 1935.
- P. VITRY et G. BRIÈRE : *Documents de sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904.
- R. DE LASTEYRIE : *Études sur la sculpture française au moyen âge*, Monument Piot, VIII, 1902.
- A.-K. PORTER : *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 10 vol., Boston, 1923.
- P. DESCHAMPS : *La sculpture française à l'époque romane*, Paris, 1930.
- J. BALTRUSAITIS : *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
- H. FOCILLON : *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.
- L. LEFRANÇOIS-PILLION : *Les sculpteurs français du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1931.
- A. REY : *La Sculpture romane languedocienne*, Toulouse et Paris, 1936.
- R. BERNHEIMER : *Romanische Tierplastik und die Ursprung ihrer motive*, Munich, 1931.
- A.-K. PORTER : *Spanish romanese sculpture*, Paris, 1928.
- BEENKEN : *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924.
- E. PANOFKI : *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, 2 vol., Munich, 1924.
- A. GOLDSCHMIDT : *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914.
- A. GOLDSCHMIDT : *Die deutschen Bronzethüren des frühen Mittelalters*, Marburg, 1926.
- FRANÇOISE HENRY : *La sculpture irlandaise dans les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, 1933.
- M. DEVIGNE : *La sculpture mosane du XII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles-Paris, 1932.
- F. DE LASTEYRIE : *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1875.
- P. LAVEDAN : *Léonard Limousin et les émailleurs français*, Paris, 1913.
- H. D'HENNEZEL : *Histoire du décor textile*, 3 vol., Lyon, 1928.
- G. MIGEON : *Les arts du tissu*, Paris, 1929.
- O. VON FALKE et H. FRAUBERGER : *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort-sur-le-Mein, 1904.
- O. VON FALKE : *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1907.

## B. — Ouvrages généraux sur la peinture romane

- T.-B. EMÉRIC-DAVID : *Histoire de la peinture au moyen âge*, Paris, 1862.
- VIOLLET-LE-DUC : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1854-1868.
- GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE : *La peinture décorative en France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1889.
- PERRAULT-DABOT : *Catalogue des relevés et aquarelles des archives de la Commission des Monuments Historiques*, Paris, 1899.
- E. MALE : *La peinture murale en France*, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, Paris, 1905, tome I, II<sup>e</sup> partie, pp. 756 et suiv.
- WILPERT : *Die römischen Mosaiken und Malereien von IV bis XII Jahrhundert*, Fribourg, 1917.
- PAUL CLEMEN : *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916.
- JULIUS BAUM : *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, II, Deutschland, Frankreich und Britannien. (Handbuch des Kunstwissenschaft, Kunst des Mittelalters), Berlin, 1930.
- L. HOURTICQ : *L'exposition des peintures murales de France du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Gazette des Beaux-Arts, 1918, pp. 167-197.
- H. KARLINGER : *Die hochromanische Wand-Malerei in Regensburg*, Monaco, 1920.
- R. VON MARLE : *La peinture romaine au moyen âge*, Strasbourg, 1920.
- R. VON MARLE : *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. I, La Haye, 1923.
- A. L. MAYER : *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, 1922.
- J. GUDIOL I CUNILL : *La pintura mig-èval Catalana*, Barcelone, 1927.
- L. GILLET : *La peinture française du moyen âge et de la Renaissance*, Paris-Bruxelles, 1928.
- CH. KUHN : *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, (Mass.), 1930.
- C.-R. POST : *A History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge (Mass.), 1930.
- F. MERCIER : *Les primitifs français, la peinture clunisienne*, Paris, 1932.
- H. FOCHLON : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938.
- GALEMBERT : *Mémoires sur les fresques de la Touraine*, Congrès archéologique de Caen, 1862.
- Abbé LENOIR : *Fresques existant encore dans le diocèse de Bourges*, Congrès archéologique de Carcassonne, 1868.
- DE LONGUEMAR : *Les anciennes fresques du Poitou*, Poitiers, 1881.
- F. X. KRAUS : *Die Wandgemälde von S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg in Breisgau, 1884.

- L. GIRON : *Mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire*, Le Puy, 1884.
- PAUL WEBER : *Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb*, Darmstadt, 1896.
- J. DÉCHELETTE et G. BRASSART : *Les peintures murales du moyen âge et de la Renaissance en Forez*, Montbrison, 1900.
- L. LÉCUREUX : *Peintures murales du moyen âge dans les anciens diocèses du Mans et d'Angers*, Congrès archéologique, Angers-Saumur, 1910, II, pp. 180-195.
- Chanoine URSEAU : *La peinture décorative en Anjou du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Angers, 1920.
- L. BRÉHIER : *Peintures romanes d'Auvergne*, Gazette des Beaux Arts, 1927.
- R. GÉRARD : *Sur un prieuré bénédictin de la route des pèlerinages, Saint-Gilles de Montoire*, Paris, 1935.
- BENZ : *Der Geist des romanischen Malerei*, Dresde, 1934.
- A. BOINET : *Quelques œuvres de peintures exécutées à l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers, du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Congrès archéologique, Angers-Saumur, 1910.
- A. HUMBERT : *Les fresques romanes de Brinay*, Gazette des Beaux Arts, 1914, pp. 217-234.
- BANDRIT : *Peintures romanes (Saint-Sulpice d'Arnaud)*, Recueil de la Société archéologique de Saintes, 1925, pp. 77-78.
- BOUTANT : *Les peintures de l'église Saint-Junien (Haute-Vienne)*, Bulletin monumental, 1932, pp. 121-134.
- GENERMONT : *Les peintures murales de l'église de Saulcet (Allier)*, Bulletin monumental, 1927, pp. 374-375.
- DESHOULIÈRES : *Les peintures murales de l'église de Thévet-Saint-Martin (Indre)*, Bulletin monumental, 1933, pp. 81-84.
- DESHOULIÈRES : *Le prieuré de Decenet*, Bulletin monumental, 1934, pp. 239-244.
- H. MOYRAUD : *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours, 1938.
- A. DE BASTARD : *Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1832-1869.
- Die Trierer Ada-Handschrift*, herausgegeben von MENZEL, CORSEN, JANITSCHKE, SCHNÜTGEN, HETTNER, LAMPRECHT, Leipzig, 1889.
- P. LEPRIEUR : *La peinture en Occident du V<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle en dehors de l'Italie*, dans l'Histoire de l'Art d'André Michel, tome I, I<sup>re</sup> partie, pp. 303 et suiv., Paris, 1905.
- A. HASELOFF : *Miniatures de l'époque romane dans l'Histoire de l'Art d'André Michel*, tome I, II<sup>e</sup> partie, pp. 711 et suiv., Paris, 1905.
- A. BOINET : *La miniature carolingienne, ses origines, son développement*, Paris, 1913.

- SCHWARZENSKI : *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts*, Leipzig, 1901.
- SCHWARZENSKI : *Vorgothische Miniaturen*, Leipzig, 1927.
- P. D'ANCONA : *La miniature italienne du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, traduction de P. Poirier, Paris-Bruxelles, 1925.
- J. EBERSOLT : *La miniature byzantine*, Paris-Bruxelles, 1926.
- E. G. MILLAR : *La miniature anglaise du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, traduction de Mlle M.-E. Maître, Paris-Bruxelles, 1926.
- CH. OURSEL : *La miniature du XII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon, 1926.
- PH. LAUER : *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927.
- A. GOLDSCHMIDT : *Die deutsche Buchmalerei*, Florence-Munich, 1928.
- J. D. BORDONA : *Spanish illumination*, Florence-Paris, 1930.
- E. GINOT : *Le manuscrit de sainte Radegonde de Poitiers et ses peintures du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1920.
- W. S. COOK : *The Earliest Painted Panels of Catalonia*, dans *The Art Bulletin*, V, 1; VI, 2; VIII, 2, 4; X, 2.
- W. S. COOK : *The Stucco Altar-Frontals of Catalonia*, dans *Art Studies*, II, pp. 41 et suiv.
- THÉOPHILE : *Schedula diversarum artium*, traduit par Ch. de l'Escalopier, Paris et Leipzig, 1843.
- E. BERGER : *Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Maltechnik*, Munich, 1897, t. III.
- G. LOUMYER : *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles-Paris, 1920.
- Le Livre de l'Art ou Traité de la peinture par Cennino Cennini mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni*, traduit par Victor Mettez, Paris, 1922 (nouvelle édition).
- COSTIN PETRESCO : *L'art de la fresque*, Paris, 1931.
- D. V. THOMPSON : *The Schedula of Theophilus Presbyter*, Speculum, 1932.
- D. V. THOMPSON : *The materials of mediaeval painting*, Londres, 1936.
- W. THEOBALD : *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert, Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium....*, Berlin, 1935.

### C. — Études sur l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe et ses peintures

- P. MÉRIMÉE : *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Paris, 1845 (texte réédité dans *Études sur les arts au moyen âge*, Paris, 1875).

- VIOLLET-LE-DUC : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome I, p. 24; tome III, pp. 242, 243, 245; tome VII, pp. 63-69.
- GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE : *La peinture décorative en France du XI<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1889, sans pagination.
- LAFFILLÉE : *La peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1904, pp. 12-14, 21.
- A. DE LA BOURALIÈRE : *Notice dans le Congrès archéologique de Poitiers*, 1903 (1904), pp. 53-56.
- E. MALE : *La peinture murale en France*, dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, Paris, 1905, tome I, II<sup>e</sup> partie, pp. 758-768, fig. 410, 411.
- E. MALE : *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, pp. 207, 208, fig. 150.
- PAUL CLEMEN : *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, pp. 70, 255, 260, 759, 765.
- Mlle E. MAILLARD : *L'église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Petites monographies des grands édifices de la France, Paris, 1926.
- F. MERCIER : *Les primitifs français, La peinture clunisienne*, Paris, 1932, pp. 41, 56, 59, 100, 127.
- H. FOCILLON : *Art d'Occident, le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, pp. 35, 69, 81, 134, 135, 147.
- H. FOCILLON : *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, pp. 5, 14, 15, 16, 18-37, 38, 44, 46, 47, 48, 49, fig. 3-5, 7, pl. 1-39.
- LONGUEMAR : *Les anciennes fresques des églises du Poitou*, Poitiers, 1881, pp. 104 et suiv.
- CH. DE LASTEYRIE : *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901, pp. 51, 52, 53, 54, 314.
- CH. OURSEL : *L'art roman de Bourgogne*, Dijon et Boston, 1928, pp. 100, 101, 106.
- R. DE LASTEYRIE : *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929 (deuxième édition), p. 550.

## D. — Ouvrages sur l'illustration de l'Apocalypse

### I. — APOCALYPSE ILLUSTRÉE DU HAUT MOYEN AGE

- L. DELISLE : *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, pp. 117 et suiv.
- TH. FRIMMEL : *Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters*, Vienne, 1885.
- H. L. RAMSAY : *The manuscripts of the commentary of Beatus of Liebana on the Apocalypse*, *Revue des bibliothèques* XII, 1902, pp. 74 et suiv.
- A. HASELOFF : *Miniatures de l'époque romane dans l'Histoire de l'Art* d'André Michel, Paris, 1905, tome I, II<sup>e</sup> partie, pp. 751, 753.

- H. WÖLFFLIN : *Die Bamberger Apokalypse, Eine Reichnauer Bilder-Handschrift von Jahr « 1000 »*, Munich, 1918.
- H. OMONT : *Manuscripts illustrés de l'Apocalypse aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles* (Extrait de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures 1922), Paris, 1924.
- W. NEUSS : *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, pp. 63 et suiv.
- PH. LAUER : *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, pp. 23, 24, 25 et suiv., pp. 94 et suiv., pp. 145 et suiv., pp. 154 et suiv.
- PH. LAUER : *La miniature dans la Catalogne à l'époque romane*, conférences faites à la Sorbonne en 1930 par MM. Anglès Folch i Torrès, Ph. Lauer, Nicolau d'Olwer, Puig i Cadafalch, Paris, 1932, pp. 101 et suiv.
- J. D. BORDONA : *Exposición de Códices miniados españoles. Catálogo*. Madrid, 1929, pp. 19 et suiv., pp. 58 et suiv., fig. 11-16, 30-35, pl. A, B, C, D (en couleur), pl. 5-18, 22-23, 37-38.  
(Réédité dans *Spanish Illumination*, Florence-Paris, 1930.)
- W. NEUSS : *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus Handschrift)*, Münster in Westfalen, 1931.
- GÓMEZ MORENO : *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, p. 132.
- T. ROJO-ORCAJO : *El Beato de la Catedral de Osma*, dans *Art Studies* vol. VIII (1930-1931), part. II, pp. 103-156.

## 2. APOCALYPSE ILLUSTRÉE A L'ÉPOQUE GOTHIQUE

- The Apocalypse of S. John the divin, represented by figures reproduced in fac-similes from a manuscript in the Bodeleian Library, printed for the Roxburgh Club (by H. O. Coxe)*, Londres, 1876.
- FIRMIN-DIDOT : *Les Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870.
- L. DELISLE et P. MEYER : *L'Apocalypse en français du XIII<sup>e</sup> siècle* (Bibl. Nat., fr. 403), Paris, 1900.
- M. R. JAMES : *The Trinity College Apocalypse. A reproduction in fac-simile of the manuscript R. 16. 2. in the Library of Trinity College, Cambridge, with preface and description by Montague Rhodes James* (Londres), 1909.
- M. R. JAMES : *The Apocalypse in Latin and French (Bodeleian Douce 180)*, Oxford, 1922.
- M. R. JAMES : *The Apocalypse in Art*, Londres, 1931.

## TABLE DES PLANCHES

- PLANCHE I. — Saint-Savin, Porche. Tympan et doubleau. Le Christ en gloire, les anges portant les instruments de la Passion; les douze anges et les douze apôtres. (Cliché Couvrat.)
- PLANCHE II. — Saint-Savin. Porche. Voûte en berceau de la seconde travée, côté sud, premier et deuxième registres. En haut, la Délivrance des anges de l'Euphrate et le Fléau des cavaliers, en bas, le combat de saint Michel et du Dragon. (Cliché Archives Photo.)
- PLANCHE III. — Saint-Savin. Porche. Voûte en berceau de la seconde travée, côté nord, premier et deuxième registres. En haut, le Fléau des sauterelles, en bas, la Femme attaquée par le Dragon. (Cliché Archives Photo.)
- PLANCHE IV. — Saint-Savin. Porche. Voûte en berceau de la seconde travée, côté nord, deuxième et troisième registres. En haut, la Femme attaquée par le Dragon, en bas, la Jérusalem nouvelle. (Cliché Archives Photo.)
- PLANCHE V. — Saint-Savin. Porche. Doubleau à l'entrée de la nef, côté sud. Les anges et les apôtres. (Cliché Archives Photo.)
- PLANCHE VI. — Saint-Savin. Porche. Doubleau à l'entrée de la nef, côté nord. Les anges et les apôtres. (Cliché Archives Photo.)
- PLANCHE VII. — Saint-Savin. Tribune. État actuel.  
A. Tympan et doubleau. (Cliché Devinoy.)  
B. Travée orientale, paroi nord. Le Martyre de saint Denis.
- PLANCHE VIII. — Saint-Savin. Tympan de la tribune. La Descente de croix. (D'après le relevé du Service des Monuments Historiques.)
- PLANCHE IX. — Saint-Savin. Tribune. Ecoinçons et pilastres encadrant la baie. (D'après les relevés du Service des Monuments Historiques.)  
A. Ecoinçons et pilastres, registre supérieur. Les saintes Femmes au tombeau.  
B. Pilastre nord, registre inférieur. L'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs.  
C. Pilastre sud, registre inférieur. L'Apparition du Christ à sainte Madeleine.
- PLANCHE X. — Saint-Savin. Tribune. Parois de la travée orientale. (D'après les relevés du Service des Monuments Historiques.)  
A. Paroi nord, deuxième et troisième registres. La Trahison et la Flagellation.

- B. Paroi sud, deuxième et troisième registres. La Pietà et la Mise au tombeau.
- C. Paroi nord, quatrième registre. Le Martyre de saint Denis.
- D. Paroi sud, quatrième registre. Scène non identifiée.

PLANCHE XI. — A. Saint-Savin. Porche. Scène de la Jérusalem nouvelle, détail. (Cliché Archives Photo.)

- B. Saint-Savin. Tribune. Scène de l'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs, détail. (D'après le relevé du Service des Monuments Historiques.)
- C. Saint-Savin. Nef. Groupe d'Hébreux conduits par Moïse, détail; style du troisième maître. (Cliché Devinoy.)
- D. Évangélaire de Saint-Médard de Soissons (Bibl. Nat., Latin 8850, f° 17 v°, détail).
- E. Évangélaire de Lothaire (Bibl. Nat., Latin 266, f° 1 v°, détail).
- F. La Chapelle 6 à Gueurémé, Cappadoce. Côté ouest de la voûte. (D'après Jerphanion. *Les Églises rupestres de Cappadoce*, album, pl. 30, n° 1.)

PLANCHE XII. — A. B. C. Saint-Savin. Nef, côté sud, registre supérieur; style du second maître. (Cliché Devinoy.)

- D. Bible de Saint-Martial de Limoges (Bibl. Nat., Latin 8, f° 82, détail). (Cliché Archives Photo.)
- E. Vie de sainte Radegonde (Bibl. de Poitiers, Ms. 250, f° 29 v°, détail).
- F. Vie de saint Martin (Bibl. de Tours, Ms. 1018, f° 18).

PLANCHE XIII. — A. Saint-Savin. Porche. Ornement du doubleau médian. (Cliché Archives Photo.)

- B. Bible de Charles le Chauve (Bibl. Nat., Latin 1, f° 329 v°, détail). Motif du sol en série d'arcs avec fleurettes. (D'après Boinet.)
- C. Vie de sainte Radegonde (Bibl. de Poitiers, Ms. 250, f° 25 v°, détail).
- D. Sacramentaire de Metz (Bibl. Nat., Latin 1141, f° 6, détail). (Cliché Archives Photo.)
- E. Sacramentaire de Limoges (Bibl. Nat., Latin 9438, f° 24, détail). (Cliché Archives Photo.)
- F. Peinture murale de Qouchlouq de Qeledjar, Cappadoce. (D'après Jerphanion, *Les Églises rupestres de la Cappadoce*, album, pl. 60, n° 4.)

PLANCHE XIV. — A. Apocalypse de Trèves (Bibl. de Trèves, Cod. 31, f° 23). (Cliché Jarosch.)

- B. Apocalypse de Cambrai (Bibl. de Cambrai, Ms. 386, f° 39). (Clichés Archives Photo.)

PLANCHE XV. — A. Apocalypse Bodeléienne (Oxford, Bodeleian Library, Douce 180, f° 30). (D'après James.)

- B. Apocalypse Fr. 403 de la Bibliothèque Nationale, f° 40 v°.

PLANCHE XVI. — Apocalypse du Trinity College à Cambridge.

- A. F° 7 v°. B. F° 24 v°. (D'après James.)

## TABLE DES MATIÈRES

### INTRODUCTION

|                                                                                                                                                                                                                                                                                               |   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Les peintures de Saint-Savin, études antérieures de Mérimée, Gélis-Didot et Laffilée, Mâle, Elisa Maillard, Focillon. But et méthode : étude du détail des peintures du porche; méthode de Mercier. Problème iconographique : Saint-Savin et l'illustration de l'Apocalypse au moyen âge..... | 5 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

### CHAPITRE PREMIER

#### Description des peintures du porche

|                                                                                                                                                                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Disposition architecturale du porche. La décoration peinte — thème iconographique : L'Apocalypse-doubleau médian ; fragments de la première travée; les cinq scènes de la seconde travée; composition du tympan et du doubleau oriental..... | 12 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### CHAPITRE II

#### Étude du style des peintures du porche

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Technique et exécution; procédé simplifié de la fresque; souci de la composition chromatique. Graphies de la figure humaine. Composition et mise en scène : soumission au cadre architectural; figure humaine, centre de la composition; armatures géométriques; dispositions artificielles dans la mise en scène : répétition et dédoublement ..... | 30 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### CHAPITRE III

#### Place des peintures du porche dans l'ensemble des peintures de Saint-Savin

##### I. — *Les peintures de la tribune*

|                                                                                                                                                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Décoration peinte de la tribune; thème iconographique : la Rédemption. Technique et exécution ; graphies de la figure humaine; types conventionnels des personnages; la « draperie de Saint-Savin » ; accessoires et ornement. La tribune et le porche ..... | 50 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

II. — *Les peintures de la nef*

Trois maîtres de la nef; rapports entre la tribune et la nef; le premier maître de la nef : style du maître de la tribune. Le second maître de la nef; style simple et vigoureux; nouveaux éléments de graphies. Le troisième maître de la nef; dessin recherché; souci chromatique; fusion des graphies de la tribune et de celles du second maître chez lui. Essais de classement des peintures de Saint-Savin..... 60

III. — *Date des peintures de Saint-Savin*..... 71

## CHAPITRE IV

**Origine carolingienne de la peinture de Saint-Savin**I. — *Le problème des influences de l'Orient chrétien*

Peintures archaïques de Cappadoce : iconographie; technique; graphie. Question des rapports avec Saint-Savin..... 74

II. — *L'indépendance de Saint-Savin vis-à-vis des peintures cappadociennes et byzantines*

Ornement et dessin des accessoires; graphies de la figure humaine; draperies. Peinture de Saint-Savin, son origine carolingienne et ses caractères romans..... 79

## CHAPITRE V

**Source iconographique des peintures du porche :  
un des prototypes de la famille anglo-normande  
de l'Apocalypse illustrée**I. — *L'Apocalypse dans l'art*

Origine et élaboration de la représentation apocalyptique. Illustration du texte de l'Apocalypse — cycle archaïque : groupe des manuscrits de Paris et de Valenciennes et groupe de manuscrits de Cambrai et de Trèves; cycle des Beatus : groupe de Morgan et groupe I de M. Neuss. Les Beatus et l'art roman en France. Prototypes du cycle gothique de l'Apocalypse illustrée. 92

II. — *L'Apocalypse de Saint-Savin*

Analyse des quatre scènes. L'Apocalypse de Saint-Savin comme un des prototypes perdus de la famille anglo-française de l'Apocalypse illustrée..... 99

## CHAPITRE VI

**L'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire**

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| L'Apocalypse peinte à l'église Saint-Pierre de Saint-Benoît-sur-Loire; Fleury sous Gauzlin et l'art du XI <sup>e</sup> siècle. Les dix-huit sujets apocalyptiques de Fleury déchiffrés par M. James; analyse des scènes. L'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire et l'iconographie des tympans romans; sa source : type des manuscrits de Cambrai et de Trèves ou cycle des Beatus; Saint-Benoît et Saint-Savin; Saint-Benoît et cycle gothique; type intermédiaire de l'Apocalypse illustrée : « cycle roman »..... | 120 |
| <i>Appendice I</i> : Tableau des couleurs des différents personnages du doubleau du porche.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 158 |
| <i>Appendice II</i> : Texte d' <i>Andreae Floriacensis Vita Gauzlini abbatis</i> sur l'Apocalypse de Saint-Benoît-sur-Loire.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 160 |
| Index .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 162 |
| Bibliographie .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 166 |
| Table des planches.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 173 |

VU LE 9 JANVIER 1939.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Paris.*

J. VENDRYÈS.

VU  
ET PERMIS D'IMPRIMER.

*Le Recteur de  
l'Académie de Paris.*

G. ROUSSY.

---

Imprimerie E. AUBIN ET FILS,  
à LIGUGÉ (Vienne).

---





